

كلمة الطاهر وطار

سيداتي سادتي، أيها الأصدقاء أيتها الصديقات.

من هنا، من برزخ الحياة والموت، من سريري بمشفى القديس أنطوان بباريس، أطل على الجاحظية، فأراكم. فردا، فردا، أراكم، أرى أعينكم تجول في القاعة، تستطلع طلعة عمي الطاهر الدفاقة...

وكم أتمنى لو أبرز من بينكم فأعانقكم واحدا واحدا، عناق الوفاء والإخاء. في هذا اليوم الذي تجمعنا فيه ذكرى مسيرة عشرين سنة كاملة، اليوم فيها لا يضاهي باقي الأيام.. وتجمعنا غبطة إنجاز هذه التوسعة في الفضاء الذي يضيق كلما اتسعت مهمات وعلاقات الجاحظية، والتي مولتها السيدة وزيرة الثقافة مشكورة، كما تجمعنا فرحة تحقيق البرنامج الثقافي السنوي ، متحدين آلات النشر والحفر والقطع، واللحم وضجيجها.

من البدء كانت الجاحظية ملء الزمان والمكان.

ومن البدء الجاحظية كل يوم هي في شأن... ديدنها التحرر المادي، والإسهام في الفعل الثقافي.

أيها الإخوة والأخوات، إن كان لي أن أستخلص بعض العبر من هذه المسيرة أقول:

إن العمل الجمعوي ليس لعبة تمليها مراهقة سياسية، إنما هو ضرورة تاريخية تحتمها ظروف معينة، يقيض لها المجتمع المدني، من أبنائه مسبلين يؤدون الرسالة مهما كانت الظروف.

إن السلطة الباغية إذا أقحمت أنفها في جمعية أفسدتها.

لا تسير جمعية بدون شخصية محورية متفرغة، ولا بدون هيكل إداري متمرس.

الجمعيات حركة إخوانية يلتقي أعضاؤها على قضية ويعملون بود وأخوة بعيدا عن كل نفع وعن كل ضغينة.

الجزائر لا تعرف بعد ما يمكن تسميته بالأسرة الثقافية، أو ما يسمى بالأنتلجانسية، وإننا لا نزال قطيعا، تؤكل ثيراننا البيضاء ثورا بعد آخر.

الجمعية ذات اللسان العربي، لا تجد أي دعم، لدى المؤسسات الاقتصادية. وعليها أن تعاني الغربة.

إننا أبناء ضرة وإننا لأيتام.

أيها الإخوة والأخوات، هذا قليل من كثير أقوله، ولا شك أن الكثير منكم يعرفه، ولعل ما في البال والخاطر، هو الإشارة إلى أن الحفاظ على جمعية فاعلة مدة عشرين سنة ليس بالأمر الهين للجاحظية قضيتان أساسيتان هما الذود عن الهوية وبسط العقل، كل ذلك في إطار شعارنا: لا إكراه في الرأي.

فمن كان منكم غيورا **على هويته وعدوا لدودا للتعصب، فليعتبر أن الجاحظية أمانة في عنقه.**

اللهم مكنا ومكن من يأتي بعدنا مما نصبو إليه، من خير لأمتنا.

أيها الإخوة والأخوات. لا أدري هل أقول لكم إلى اللقاء ... أم وداعا.

الطاهر وطار

Wattar77@hotmail.com

كلمة طيبة.. على الأقل



د. علي ملاحي

الجاحظية واقفة.. وهذا هو العدد الثالث من مجلة التبيين يصدر خلال هذه السنة. وقد بلغنا العدد 33 حتى الآن. وهذا دليل على حركية الجاحظية ووقفتها الثقافية والأدبية والعلمية في الفضاء الثقافي الجزائري رغم كل الضغوطات المادية والنفسية التي تعيشها الجاحظية بشكل مباشر.

ونحن إذا نثني على الدفء الثقافي والرعاية الفنية التي تحظى بها الجاحظية من قبل وزارة الثقافة فإننا نؤكد مدى إخلاص كل الطاقم في الجاحظية وتقديره البالغ لهذه المؤازرة التي نلقاها وحري بنا الاعتراف بالوقفة الشامخة الهائلة التي حظي بها رئيس جمعية الجاحظية الطاهر وطار. والذي تفرض قامته الأدبية على القريب والبعيد رعايته. فكيف بوزارة الثقافة التي نذر نفسه ليكون فيها جنديا واقفا على قدميه بكل إمكاناته وأعماله التي عبّر فيها وهي شاهد على إخلاصه الذي لم ينقطع. وقد امتدت إقامته للعلاج بفرنسا.. ولا يزال يقرّ بالرعاية الايجابية التي يلقاها بحكم اليد المسؤولة للدولة لجزائرية. وهذه هي اللفتة الذكية المنتظرة لأديب كبير مثل وطار.

كثيرا ما يسألني الأصدقاء والأدباء والأساتذة والإعلاميون كيف تسيّرون الجاحظية في غياب "عمي الطاهر" فأجيبهم من قال لكم أن "عمي الطاهر غائب". الأمور الإدارية والتنظيمية على أحسن ما يرام وكل مكلف داخل الجاحظية مكلف بمهام معينة يباشرها بشكل طبيعي والدليل على ذلك أن مجلة التبيين تسير بشكل جاد وتستقبل الأعمال والمساهمات بدون انقطاع. وكل المراسلات محفوظة وفي أيدي أمينة. وجائزة مفدي زكرياء العربية في الطريق إلى الانجاز وقد تم تحديد أعضاء لجنة التحكيم لتباشر

ويعرف الصغيرة والكبيرة ولا يمكن أن تمر مسألة مهمة دون استشارته ليفصل فيها هاتفيا أو عن طريق موقع الجاحظية.

كلّ ذلك يؤكد أن الجاحظية لم تنم ولم تصبها حالة خمول أو كسل. ويكفي القول أن الندوات المتواصلة بشكل نظامي بحسب البرنامج السنوي المسطر تقدم تباعا وتعالج الحالات المختلفة التي تنتج عن غياب أحد الأساتذة المبرمجين. وفي هذا السياق تستعد مجلة التبيين لتخصص العدد القادم للمداخلات التي قدمها الأساتذة عن الأعمال الروائية. وقد جمعنا أغلب هذه المداخلات ونعمل على تصفيفها وبرمجتها بصورة دقيقة.

التبيين التي دأبت على تشجيع الأساتذة الباحثين بنشر مقالاتهم وكانت سببا في دفعهم وترقيتهم وتقديمهم إلى أكبر قدر من القراء تنتظر بدورها تقرّبهم من الجمعية للانخراط فيها والمساهمة بشكل فعال في نشاطات الجمعية. ولا يجب أن يتوقف دورهم عند نشر المقالات وإلاّ كان الحب من طرف واحد وهذا ما لا نرضاه لإخواننا الباحثين خاصّة أولائك الذين شجّعتهم ومكنتهم –علميا– من المناقشة أو الترقية. وحتى الدخول في فضاء القراءة والإعلام.

إن مجلة التبيين بما تقدمه من اجتهادات ثقافية ومساهمات فكرية وأدبية تحتاج إلى –على الأقل– الاعتراف بالجميل المعنوي الذي تقدمه للثقافة الجزائرية، وهي تمثل الآن منبرا بارزا للمبدعين والمثقفين وحتى الأكاديميين، وليس مبالغة إذا قلنا إنها نافذة متميزة يصل صداها إلى القارئ العربي بصورة وافية ويطلع عليها العرب في موقعها على الانترنيت. وكم هو جميل أن يمدّ لها رجال الإعلام والكتابة اليد ويساهمون في بثها ووصولها خاصة أن الجاحظية ترسل نسخا منها إلى كل الجرائد الوطنية وحتى دور الثقافة. ونحن ننتظر دائما كلمة طيبة فقط ترفع الهمة وتعيد الثقة بين القارئ.. دعونا نحس على الأقل أنكم معنا قلبا وقالبا.. انتشروا بآرائكم داخل التبيين وداخل الجاحظية. واصنعوا بكل روح رياضية شعار الجاحظية. لا إكراه في الرأي.

الكرنفال والغيرية: الإكتمال الناقص

مقاربة نقدية لأسس النظرية الحوارية لميخائيل باختين

أ. شهرزاد توفوتي

لا يطمح هذا المقال إلى ولوج جوهر فكر الناقد الروسي ميخائيل باختين، حول تصور العلاقة بين الكرنفال والغيرية، اللذين يعدان من اللبنات الأساسية التي صاغ منها مفهومه للرواية متعددة الأصوات، لأن هذا المرور يعد مغامرة محفوفة بالخطر نظرا للغنى والتعقيد اللذين ينطوي عليهما فكر ميخائيل باختين، بقدر ما يطمح إلى استقراء تلك الحيثيات الجمالية والتاريخية والأخلاقية والإجتماعية التي شكلت كلا منسجما للمذهب النقدي الذي صدر عنه باختين في مواجهة تلك المساءلات حول علاقة الرواية بالأجناس الأدبية وغير الأدبية.

من هنا تأتي أهمية هذا البحث الذي يعد استكمالا لكتابات سابقة أثارت عميق الجدل حول تأثير أطروحات ميخائيل باختين في مجال نظرية الأدب عموما وفي تلقي مشروعه من قبل الباحثين في مجال الرواية، على وجه الخصوص.

لكل هذه الاعتبارات يكون من المجدي طرح التساؤلات الآتية: ما نعني بالكرنفال؟ ما تأثير نظرية الضحك الهزلي على مفهوم الرواية متعددة الأصوات؟ وهل يجوز أن نعتقد أن الكرنفال هو الوجه الآخر للغيرية؟

أولا: الكرنفال والكرنفالي:

قدمت مؤلفات ميخائيل باختين النقدية نصوص فيدور دستيفسكي الروائية على أنها ذات ميزة نوعية، أحدثت ثورة بالغة الأهمية في ميدان الكتابة النثرية، تتمثل في التأصيل لمفهوم جديد هو مفهوم الرواية متعددة الأصوات، التي استفادت كثيرا من أدوات الكرنفال التعبيرية ليصبح هذا الأخير كما رأى باختين أحد الجذور الرئيسية التي انحدر منها هذا الجنس الروائي(1). كما أبدى أيضا تعاطفه مع الثقافة الشعبية في إنجازه المهم عن (فرانسوا رابلي والثقافة الشعبية من العصور الوسطى إلى عصر النهضة)(2)، فقد رأى أن الأعراف التقليدية الشعبية قد تجوهلت إلى حد بعيد من قبل لأسباب يمكن فهمها بيسر: إن التاريخ والدراسة الأدبية يشتركان معا في الأيديولوجية الرسمية، والجدية العابسة والكلاسيكية. ونتيجة لذلك فهما يشددان على الأمور التي تقترب من نموذجها المثالي. وفي هذا السياق عد باختين أعمال الروائيين السالفين –في القرن السادس عشر– ضربا من الأدب الشعبي أطلق عليه فن الكرنفال (le carnaval) من منطلق حواره المضاد مع الأدب الرسمي بقيمه السائدة.

بعيدا عن صرامة النظام وما يمليه من قوانين، تدخل الجماهير الشعبية حلبة اللعب لتعيش قوانين بطقس الكرنفال، ويقع الاحتفال في الساحات العمومية. إن الكرنفال ليس نوعا من الشعائر الدينية، بل إن هذا الاحتفال بعيد عن تنظيم الكنيسة وإنما يستند فقط لرزنامة تلك الأعياد الدينية. إن الكرنفال" ليس ظاهرة أدبية، إنه شكل تمثيلي توفيقي، ذو طبيعة شعائرية... لقد طور الكرنفال لغة كاملة تتكون من الأشكال الرمزية الملموسة، ابتداء من الأفعال الجماعية الكبيرة وانتهاء بالحركات الكرنفالية القائمة بذاتها. إن هذه اللغة عبرت بصورة تفاضلية عن موقف من العالم كرنفالي موجه ... إن هذه اللغة تتعذر ترجمتها بأي شكل من الأشكال

ترجمة كاملة ومناسبة إلى لغة الكلام، وخصوصا إلى لغة المفاهيم المجردة "(3).

يلجأ الكرنفال إلى الشارع حيث يعرض الدال المتعالي وتخضع كل القيم الرسمية إلى المحاكاة الساخرة الهجائية في احتفائية مقصودة بالتغير والتحول. كل القيم الرسمية يتم تسفيهها. وإزاء العقلية الرفيعة للمذهب الرسمي ينغرس السلاح القوي للضحك والتقليد الساخر ويصبح الوجه مقابلا للردفين والمقدس يجلس بالقرب من المدنس، لأنه ببساطة هذا هو منطق الكرنفال.

تعتبر السخرية اللاذعة موضوع اللعبة في الكرنفال، وهنا تنجز الوجوه المشاركة في اللعبة أفعالا وحركات غير متجانسة لا رابط بينها، فيلتقي الوضيع مع الراقي من الأقوال والأفعال، ويرفع التاج عن الملك وإذا به متسول على مرأى من الحاضرين.

"إن الذي يشارك في الكرنفال هو في نفس الوقت ممثل ومتفرج... وهكذا تتلاشى الذات في الكرنفال"(4). تتداخل أشكال السخرية فيما بينها، ولا يتوقف الضحك عند هذا الحد بل يتجاوزه إلى التنابز بالألقاب والأسماء بأسلوب لا يخلو من التقريظ والإهانة في الآن نفسه.

يرى باختين أن الكرنفال يتميز بصفة الشمولية لأنه يطال كل طبقات المجتمع وكذلك كل الأشياء. تبدو عمومية الضحك من الإحساس بالتغلب على عيوب النظام السائد داخل المجتمع.

إن المزاوجة بين الشيء وضده أثناء تجسيد هذه الألعاب الشعبية الكرنفالية، ما هي إلا قراءة عميقة لصور العالم، ونقل غير مباشر للإحساس بعدم الرضى الكامل عن الوضع السائد، وهذه القراءة يمكن اعتبارها أبسط شكل لمواجهة الأزمة، فإسباغ روح الفكاهة وفق نظرية الكرنفال له أبعاد أخرى ضمنية، فهو ليس كوميديا أكثر مما هو تراجيدي، إنه يجمع بين قطبي هذه الثنائية ليسخرهما لمعالجة الأزمات العارضة.

في خضم هذه الجرأة التي يتميز بها الكرنفال يشير باختين إلى أن هذا الأخير محَرر بسبب غياب رقابة الكنيسة والنظام، وبالموازاة فإنه يستمد طاقته التحريرية من صرامة هذه القوانين والنظم التي يستثمرها لنقد العالم وتبني موقف منه.(5)

مكنت إشاعة الروح الكرنفالي لـدستيفسكي من الكشف عن طباع وتصرفات الناس التي يتعذر الكشف عنها الأحوال الاعتيادية للحياة، وكان لعنصري الضحك والسخرية عميق التأثير على الكتابة الإبداعية لهذا الروائي، لأنه رأى فيهما أهم وسيلة لفهم الواقع فهما فنيا في مجرى عملية التناوب والتحول، حيث تم في الكرنفال إلغاء القوانين والمحظورات والقيود التي من شأنها أن تقف عند حدود اللحظة الثابتة المتيبسة من الحياة، بل إن الحياة في عرف الكرنفال عرض هزلي متجدد يواصل مسيره نحو تشخيص عوارض الحياة اليومية للإنسان على وجه الخصوص.

تتميز لغة الكرنفال بالنسبية، إذ كل مرحلة قابلة للتحول والتغير فيتم خلال محطاتها قلب التراتبات الاجتماعية والحقائق الجاهزة وأصبحت تشكل عالما بالمقلوب le monde a l'envers فأدخلت الإنسان المتأثر بمعطيات الحياة اليومية وثقل الواقع المعيش' حياه شبيهة بالحلم تكافئ بين ضدينl'ambivalence يظهر فيها الصراع بين المقدس وما دونه وتصبح اللغة الرسمية موضع سخرية في كل الأحوال.

وإلى جانب الكرنفال أفرزت العصور القديمة المتأخرة قطبين اثنين انحدرا من السلالة الكرنفالية هما:الحوارات السقراطية والهجائية المينيبية.(6)

ففي الأولى، يرتدي بطلها سقراط القناع الشعبي لأبله متجبر لكنه حكيم في أعلى مراتب الحكمة، يمدح ذاته في المحاورة على أساس أنه يحكم الجميع لكنه لا يعرف شيئا، وبالإضافة إلى المحاورات تبرز الصور الكرنفالية في علاقة سقراط بزوجه زانتيب، فالبطل ينقلب إلى مهرج مضحك، كما تبرز أنساق مركبة من الأساليب واللهجات هي محاكاة هزلية.

أما الهجائية المينيبية (la satire menipee)، فقد جاء في(شعرية دستيفسكي)، أن المينيبية صنف أدبي يظهر فيه لأول مرة التجريب السايكولوجي الأخلاقي من تصوير لحالات الإنسان النفسية الأخلاقية الشاذة ومختلف حالات الجنون وازدواج الشخصية، ويتم الكشف عن إمكانات إنسان آخر، وحياة أخرى" (7).

عندما تتعرض المينيبية لحالت الإنسان الأخلاقية الشاذة فهذا يعني أنها تبحث عن إمكانية وجود ذوات أخرى تختفي وراء الذات الواحدة، وهنا تظهر لغتها مفتونة بالازدواج، هذه اللغة التي تتكون أساسا من التعارضات للتعبير عن مظاهر الحياة اليومية والكشف عن الصراعات السياسية والإيديولوجية للعصر.

"يأتي خطاب المينيبية مفعما بالاستخدام الواسع للأصناف الأدبية المركبة : نوفيلات، رسائل، أقوال خطابية"(8)، وهنا تلعب الكلمة دورا فعالا في التشييد اللغوي لهذا الصنف الأدبي، نظرا لتعدد الأساليب والخطابات والنبرات داخل المينيبية، التي تعتبر بمثابة خطاب تقويمي يأتي في قالب يراوح بين أسلوب الجد تارة، وأسلوب الكوميديا تارة أخرى.

ولعل هذا ما يوضح صلات القربى بينها وبين الكرنفال، من حيث استثمارها بعض عناصره أثناء تناولها تلك القضايا.

إذن نظمت فلسفة الهجائية المينيبية العلاقة بين الشخص وصنوه وفسحت مجال الحوار بينهما من خلال التقاء كلماتها. وساعد هذا الموقف الحواري على خرق كمال هذا الإنسان وخرق مبدإ إنجازيته، ومن خلال تسليط الضوء على مقولة الازدواج تسنى لباختين أن يحكم على إبداع دستيفسكي.

مارست الرموز الكرنفالية، مضافا إليها بعض خصائص الهجائية المينيبية والحوارات السقراطية، تأثيرا جليا على ظهور التعددية الصوتية في الخطاب الروائي لـــ دستيفسكي، فانطلاقا من الموقف الكرنفالي من العالم استطاع دستيفسكي أن يكشف الكلمة مزدوجة الصوت في خطابات شخوصه التي لا تملك القدرة –كل على حدة– أن تجد حلولا لمعضلاتها دون أن تلجأ إلى الوعي الغيري الذي تدخل معه في حوارية متأججة، معترفة بضرورة تبادل الرؤى من خلال الكلمة التي لا تدل على ذات واحدة وإنما تتضمن أفقا اجتماعيا متعددا.

على الرغم من الحدود المفتوحة بين أشكال الكرنفال الاحتفالية، إلا أنها تشترك جميعها في مهمة واحدة تتمثل في تشكيل موقف من العالم، وهذا لا يتحقق إلا من خلال الحوارية الخفية التي تأتي أكلها أثناء مواجهة إشكاليات العصر العارضة.

صدى الكرنفال في الخطاب الروائي:(تطبيقات على رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي):

يعتبر المفكر الروسي ميخائيل باختين أول من وضع أسس النظرية الحوارية في القرن العشرين. إن اهتمامات باختين الثقافية تركزت على هذه الأشكال ذات المضمون الكرنفالي، ويعتبر حضورها داخل الخطاب الروائي دعوة للقارئ للإنصات إلى ذلك التعاقب اللغوي المحكم الذي يسمح بدمج نماذج من الخطابات المتداخلة.

وانطلاقا من مفهوم القناع الذي تمت الإشارة إليه في نظرية الكرنفال، اكتشف

ميخائيل باختين مفهوم التعددية اللغوية في الرواية متعددة الأصوات التي استفادت كثيرا من أدوات الكرنفال.

ومن أجل التعرف أكثر على واقع الكرنفال يقترب هذا البحث من المتن الروائي للكاتبة أحلام مستغانمي ليكشف عن روح الفكاهة والسخرية المبطنة والسافرة في ذاكرة الجسد.

أ.الخطاب الكاريكاتوري:

1 –السخرية المبطنة:

تقول أحلام أثناء وصفها للرجال الذين حكموا الجزائر بعد الإستقلال:" هناك من يلهثون الآن من منبر إلى آخر بحجة أو بأخرى ليدينوا تاريخا كانوا طرفا فيه. عساهم يلحقون بالموجة الجديدة قبل أن يجرفهم الطوفان فلا تملك إلا أن تشفق عليهم".(9)

تشتد نبرة السخط لدى أحلام من فرط أنانية هؤلاء الهاربين من مسؤوليتهم تجاه هذا الوطن، فتراها تسخر منهم من خلال الاستنجاد بالألفاظ المأخوذة على مقاساتهم مثل: يلهثون/ الموجة الجديدة/ تشفق عليهم. فهذه الكلمات هي سخرية تساهم في الحط من شأن هذه الفئة، لكن غير مصرح بها من قبل الكاتبة.

تعد السخرية من أهم العناصر الكرنفالية التي تساعد على ثراء الخطاب البوليفوني، حيث كلما تمت السخرية مما هو رسمي اتسعت دائرة النقد فتطفو وجهات النظر المتباينة.

انطلاقا من تلك العلامات اللغوية السابق الذكر، خدمت الروائية قصديتها الفنية، وبما أنها تسخر من وضعهم فإن ذلك يدل على أن لها رأيا آخر مضادا لما يقومون به من إسداء التهم للتاريخ.

2 .الوصف الخارجي الساخر:

تقول عن قسنطينة:" ليس هذا الزمن لك، إنه زمن لما بعد الحرب، للبدلات الأنيقة، والسيارات الفخمة.. والبطون المنتفخة"(.10)

تقرر أحلام مستغانمي أن زمن (قسنطينة، المدينة/ قسنطينة، الوطن) منزه من أن ينتمي إليه أصحاب البدلات الأنيقة، والسيارات الفخمة، والبطون المنتفخة. فتعدد أساليب الهجاء من خلال ما يتصفون به من مظاهر، وتتنوع النعوت التي تحط بها الكاتبة من شأن هؤلاء الجالسين فوق كراسي سياسية ليست من حقهم، لتلتقي في مجرى واحد يتمثل في الضحك عليهم والسخرية منهم، فتتحول هذه الشخصيات الموصوفة وصفا خارجيا لبدلاتهم وسياراتهم وبطونهم المنتفخة، إلى شخصيات كاريكاتورية أسبغ عليها هذا التركيب اللفظي المتنوع قدرا من السخرية التي تبعث على الضحك، وهو ضحك يخفي وراءه انتقادا لاذعا لأسلوبهم في الحياة.

3.وضع التاج عن الملك ونزعه:

وفي صفحة أخرى من صفحات روايتها كتبت أحلام قائلة:" كان يوما بشهامة وأخلاق نضالية عالية. كنت في الماضي أكن له احتراما وودا كبيرين، ثم تلاشى تدريجيا رصيده عندي كلما امتلأ رصيده الآخر بأكثر من طريقة وأكثر من عملة، مثله مثل من سبقوه إلى تلك المناصب الحلوب التي تناوب عليها البعض بتقسيم مدروس للوليمة".(11)

زمنان اثنان فصلا بين وجهتي النظر لدى خالد، زمن كان ينظر فيه إلى ذلك الرجل من خلال ما يتمتع به من أخلاق نضالية عالية، وسرعان ما يتغير هذا الانطباع فيتدحرج الرجل خلال الزمن الثاني، فيتخيل القارئ نفسه وكأنه أمام مشهد التتويج المازح وما يعقبه من نزع للتاج عن الملك الكرنفالي، ويظهر ذلك من خلال إدراج جملة " يتدحرج أمامي"، حيث يدعو هذا التعبير القارئ إلى الضحك وهو يتمثل الرجل يتدحرج كبرميل. ولا يعد ذلك إلا خدمة للقصدية الفنية للكاتبة المتمثلة في عرض

وجهة نظر البطل في حياد دون تأييدها أو معارضتها.

4. **القناع الكرنفالي:**

((وضعت قناع الفرح على وجهي حاولت أن أحتفظ به طوال تلك السهرة)).(12)

حتى يتأقلم خالد مع وقع الخسارة التي مني بها بسبب زفاف حياة بـــ(سي...) وضع قناعا للفرح على وجهه للاختفاء، وبقي محافظا عليه. ويعتبر القناع أحد الأدوات التي اتخذها الكرنفال لغة يتخفى من خلالها فيبدو بوجه ليس حقيقيا، وهذا الازدواج هو أساس التعددية الصوتية.

ثانيا: خرق المألوف

1/ التعبير الجنسي المكشوف

"وكنت في تلك اللحظة كمعظم رجال هذه المدينة، أقف في الحد الفاصل بين شهوة الجسد، وعفة الروح يتجاذبني إلى أسفل النداء السري لتلك الغرف المظلمة الشبقية حيث تحلو الخطايا.. ويسمو بي إلى أعلى ذلك النداء الآخر لتلك المآذن التي افتقدت طويلا تكبيرها".(13)

عندما طغت فلسفة الجمع بين المتناقضات في ذاكرة الجسد أصبحت معظم الإشارات اللغوية متورطة في هذه اللعبة ذات الرمز الكرنفالي لكسب رهان الجدال الهجائي الساخر، فأصبح نداء شهوة الجسد على مستوى واحد مع تكبيرات الآذان، وكأن الكاتبة لا ترى غير عالم مسكون بالمتناقضات، فكل فكرة تتقدم في شكل انتقاد لفكرة أخرى تناهضها.

أضف إلى ذلك، أن الكاتبة أصبحت تتناول القضايا المتعلقة بالجنس بطريقة مكشوفة، وهذا ما يجعل لغتها تقترب من رمزية الكرنفال.

2/التعبير التدنيسي(شتم مكشوف)

" لو قرأك بتمعن لما نظر في وجه قاتليه، بكل ذلك الانبهار، لما حلم بمنصب في العاصمة... لبصق في وجه قاتليه مسبقا لشتمهم كما لم يشتم أحداً".(14)

تنتقل الكاتبة من مستوى الشتم المبطن إلى مستوى الشتم المكشوف المجسد للفعل(بصق) الذي يدل على تعبير مبتذل يصنفه ميخائيل باختين في قائمة الحركات الدنيئة.

ثانيا :الغيرية، ضرورة جمالية

اعتبر ميخائيل باختين الكلمة ملفوظا يتوجه به الوعي اللساني للمتكلم –في إطار تنوع لساني ولغوي وصوتي–نحو مخاطب نوعي فتلتقي ملفوظاتهما بملفوظات غيرية تتفاعل فيما بينها في شكل تبادل لفظي نشط، اعتمادا على اللغة المعطى الأول والمحرك لهذه العملية، وفي الوقت نفسه وقف على حقيقة تخص نوع العلاقة التي تنتظم وفقها سلسلة الملفوظات والتي فضل تسميتها بالحوارية التي يختلف أمرها عن الحوار الذي يجري خلال محادثة بين شخصين بغرض التواصل، كما لم يحصر معنى الفعل الحواري بين الردود والإجابات التي تنشأ بين شخصيات الرواية، فهو يرى في هذا الشأن أن " العلاقة الحوارية لا تتقاطع أبدا مع العلاقة الحوارية الملتقطة في الردود داخل الحوار الخالص. بل هي على نطاق واسع ومعقد صورة ملفوظين متباعدين في المكان والزمان يلتقيان وفق علاقة حوارية تسمح بمقابلة المعاني(confrontation de sens) وبتداخلها (15).

يعتبر باختين في نظريته الخاصة بفلسفة اللغة أن الملفوظات الفعلية حوارية، بمعنى أنها غائصة في سياق من الحوار أي أنها تستجيب لملفوظات سابقة لمشارك غيري في الحديث، كما تحاول أن تستخلص استجابة معينة من سامع محدد، ينتمي إلى أفق اجتماعي ما، وحتى يحقق الوعي اللساني اكتماله لابد لكلماته أن تلتقي مع كلمات غيرية أخرى، ويمكن أن نجد صدى لهذا المعنى في كلامه الآتي:" أنا

أحقق الوعي بذاتي فأصبح ذاتا عبر إظهار ذاتي للآخر من خلال الآخر وبمساعدته"(16) .

اعتبر ميخائيل باختين جميع العمليات الاجتماعية ناتجة عن وحدة تجمع نزعات مختلفة تعاني من التناقضات، ملآى بالتوترات، كل عناصرها تتحرك نحو الوسط أو المركز.

تحت تأثير الحوارالذي هو بمثابة عملية لا نهائية تكون فيها الذات حالة أبدية من الصيرورة كنتيجة للتفاعل بين الانصهار والقطيعة.

أصبح مفهوم الحوارية يقترب من عالم شبيه بعالم الحلم، قوامه الجمع بين المتناقضات في شكل تجابه وتقابل، إذ إن منطق الحلم أساسه التناقض ويسمح بالتقاء عناصر غير متجانسة في فلك اللاشعور، والجدلية القائمة في الرواية البوليفونية تفسح المجال واسعا أمام تفاعل الملفوظات السابقة والملفوظات المعاصرة.

ولهذا السبب استطاع باختين أن يحكم على الموهبة الفذة لـــ دستيفسكي، هذه الموهبة التي "مكنته من سماع حوار عصره، أوبكلمة أدق من سماع عصره بوصفه حوارا عظيما.

يرى ميخائيل باختين أن لا عضو في المجتمع يستطيع أن يجد كلمات في اللغة محايدة ومحصنة ضد نطق الآخر وطموحه وتقييماته، غير مسكونة من قبل بصوت الآخر. وعلى النقيض من ذلك، يتلقى المرء الكلمة بصوت الآخر وتبقى ملآى بذلك الصوت. إنه يتدخل بسياقه الخاص في سياق آخر مخترق من قبل بقصديات الآخر وستلتقي قصدياته الخاصة الكلمة وقد سكنتها قصديات أخرى (17).

يعني ذلك أن مستعمل اللغة لا يقوم بخلقها لأغراضه الذاتية الفردية، بل يدخل من خلالها في شبكة من العلاقات الحوارية التي يلتقي من خلالها بكلمات الآخر الأجنبية عن كلامه والتي تم استعمالها من قبل. فالتكلم حسب مفاهيم ميخائيل باختين النظرية يعني التموضع والاستقرار داخل اللغة من خلال عقد علاقة حوارية مع كلمات الآخر.

والشيء نفسه بالنسبة للإبداع الأدبي، ففي هذا المجال يتحرى الكاتب إدخال بعض التغييرات على الأشكال اللغوية مخرجا إياها من إطارها السكوني في المعاجم والقواميس إذ يقوم " بإخضاعها لسياق التجربة الإبداعية فلا يبقي على معاني الكلمات كما جاءت في الاصطلاح"(18)، بل يضفي عليها دلالات جديدة ويلبسها لبوسا يليق بعلاقتها الجديدة التي تنتظرها حين الالتقاء الحواري بالكلام الغيري وفق نواياه الخاصة، وهذا ما يجعل القارئ يدرك داخل كل كلمة تيارات واتجاهات وانتماءات دالة على الطبيعة الاجتماعية والتاريخية والثقافية والسياسية للأفراد.

إذن في عمق اللغة ذلك المعطى اللساني تتحقق علاقة حوارية ذات طابع لساني متبادلة بين اللغات الاجتماعية تكشف عن عوالم وسياقات متنوعة. إن حوارية اللغة في عمومها هي حوارية خاصة بالخطاب الروائي، باعتباره ظاهرة متعددة الأسلوب متعددة اللسان، ومتعددة الأصوات يتجلى فيه التداخل بين هذه المستويات، لأنها مؤهلة بتقنياتها لأن تمثل لغات غير لغة المؤلف خاصة تقنية الخطاب غير المباشر الحر، وتقديم أفكار وملفوظات شخصية ما من وجهة نظر تلك الشخصية بالجمع بين سمات نحوية وغير نحوية لكلام الشخصية المباشر، وسمات من كلام الراوي غير المباشر، وبذلك يسمح هذا الخطاب المروي بضمير الغائب، أن يستغل وجهة نظر المتكلم لإخضاعها للقصدية الفنية الجديدة.

جاء في كتاب ميخائيل باختين الموسوم بــــesthetique de la creation verbale ما يلي: "العلاقة الحوارية- التي تنشأ بين الملفوظات خلال التبادل اللفظي- علاقة معنوية، إذ يظهر كل من المتكلم والمخاطب

حاملين سلسلة من المعاني المتعددة"(19)، وعلى الرغم من اختلافها واختلاف منابعها إلا أنها تلتقي حواريا لتكون ملفوظات جديدة، وعلى هذا الأساس يدخل المعنى " دائما في علاقة مع المعنى الغيري، بل إن المعنى لا يتحقق بمفرده، وإنما يصدر عن اختلاط معنيين يلتقيان ويدخلان في علاقة "(20)، ويعني ذلك أن لا وجود للمعنى الخاص والفردي التابع لمتكلم واحد، مادام التعدد في الرؤى يشكل منطلق الخطاب الروائي البوليفوني، وما دام الصوت ملكا لشبكة من الأصوات السابقة عليه ولا وجود لمعنى أول وأخير لأن "المعنى يقع بين معنيين"(21)

يشير باختين هنا إلى صفة التعاقب l'alternance الحواري التي يمكن استنتاجها من خلال حركة المعاني ضمن نشاط الملفوظات الصادرة عن الوعي اللساني للمتكلمين/المخاطبين، حيث الذي كان يحتل رتبة المتكلم يصبح مخاطبا، أما فيما يخص المعنى فهو غير منته لأنه يخضع للتجدد والتبادل مع بداية ونهاية (البداية والنهاية في الحقيقة غير معروفة) كل علاقة حوارية تجمع بين سلسلة من الملفوظات التي تشبه في انتظام معانيها حبات العقد المتتالية، كل حبة تليها أخرى لكن لا مجال لمعرفة الرتبة الأولى من الأخيرة.

أصبحت الوضعية الحوارية حسب هذه المعطيات اشتراكا بين طرفين يمثلان أساس عملية التفاعل اللفظي. وفي هذه الحالة هل حدد باختين هوية هذين الشريكين؟ وهل يمكن للفعل الحواري أن يتعدى هذه الثنائية إلى أكثر من شخصين؟

المخاطب الفوقي(le surdestinataire):

رأى ميخائيل باختين في استبصاراته النقدية التي تعود إلى سنوات العشرينات، أن "المعنى مشخَص، ويتضمن سؤالا، وبما أنه موجه إلى شخص ما فإنه يتوقع منه إجابة" (22).

تدخل الملفوظات في حوارية دائمة تأخذ بعين الاعتبار تلك القيم الاجتماعية والتاريخية والثقافية الخاصة بسياق التلفظ، وتصوغ هذه الحوارية تصورا خاصا حول العالم يظهر من خلال صوت البطل الذي يتكلم كلاما غيريا. كما ينفي باختين سلبية السامع، إذ يتلقى المحاور كلمات المخاطَب/المستقبَل ويتجاوب معها وهي مفعمة بنوايا الآخرين.

ثالثا: حدا الحوارية:

في عالم تسوده التعددية اللغوية والصوتية، مرتبطة بتناول مختلف للغة عن طريق الحوارية بين متكلم ومخاطب غائب فيزيائيا، لكن كلماته حاضرة، هذا العالم هو عالم الخطاب الروائي من وجهة نظر باختين النقدية. وحتى تحقق الحوارية بعدها العلائقي بين سلسلة الملفوظات، استنتج هذا المنظر الروسي حدي الفعل الحواري متمثلين في الخطاب مزدوج الصوت والجدل الخفي le discours dyphonique et la polemique implicite.

اعتبر باختين أن الخطاب المروي le discours rapporte " خطاب داخل خطاب، وتلفظ داخل تلفظ"(23) ينتج عنه تصادم صوتين اثنين يتعذر الفصل بينهما ويصير الخطاب المروي خطابا ثنائي التلفظ، ويقترح باختين الخطاب السردي كنموذج للإطار الذي يدخل من خلاله الخطاب المروي، فيصير السارد بذلك وسيطا أو ذاتا فاعلة في الخطاب.

يبدو أن امتلاء الخطاب الروائي بالنوايا المتعددة للغات يدل على أن حركة الخطاب ثنائي الصوت ديناميكية موجهة نحو تجسيد القيم الحوارية التي تجمع بين سياقين مختلفين للتلفظ بمعنى آخر، إن هذا الخطاب لا يمثل فقط خطابا غيريا آخر، وإنما يرجع بالتوازي

إلى سياقي التلفظ: أحدهما خاص بسياق التلفظ الراهن، والآخر خاص بسياق التلفظ الداخلي، الشيء الذي يجعل الكاتب يسخّر الخطاب الغيري لمقاصد أخرى شريطة ألا يحمله مضمونا آخر خارج توجهاته الدلالية الخاصة به. وهكذا ينتهي الخطاب المفرد حاملا توجهين دلاليين اثنين وصوتين(.24)

رابعا: الضرورة الجمالية لاستحضار الملفوظ الغيري:

برر ميخائيل باختين سبب جنوح وعي الكاتب للكلام الغيري، أنه حتمية لابد منها لتحقيق اكتمال وعي الكاتب قائلا في ذلك:"لا أستطيع أن أدرك نفسي بمظهري الخارجي. أشعر أن هذا المظهر يطوقني ويمنحني التعبير الخاص بي. بهذا المعنى يمكن للمرء أن يتحدث عن الضرورة الجمالية المطلقة التي يبديها الفرد نحو الآخر"(25)

بهذا الطرح يؤكد باختين أن الكائن البشري بحاجة مستمرة للآخر الذي يمده بأفكاره وأسلوبه في الحياة وبتجربته التي اكتسبها من الحياة، فمن غير هذا الآخر تبقى الـ (أنا) على الحافة تنشد وجهها في وجوه شتى لتضمن اكتمالها الغيري، إذ إن الـــ(أنا) التي تظهر هي (أنا) مزدوجة، الـــأنا هي الآخر، وكل تسمية للمتكلم تطرح سياقا جديدا للمنطوق، حيث (أنا) أخرى غير مسماة هي التي تنطق.

إن الجمالية الكامنة وراء استحضار هذا الأخر الأجنبي، تجعل اللغة تتعدى حدود التواصل مع الـــ(أنا) الغيرية التي تحتفظ بالآثار السابقة للملفوظات الأخرى، ليصبح الخطاب البوليفوني فضاء يقرأ فيه الآخر لمحاولة بلوغ الاكتمال. وإزاء هذا المفهوم الحواري بدأ مفهوم (الشخص/ذات الكتابة) يختفي ليدع المجال أمام مفهوم آخر هو مفهوم (ازدواج الكتابة).

ونجد تداخل الأصوات الغيرية مع صوت السارد، في المتن الروائي لأحلام مستغانمي في (ذاكرة الجسد).

قالت عتيقة لزوجها حسان:"على بالك...يقال أنهم أحضروا كل شيء من فرنسا..منذ شهر والطائرة تنقل لوازم العرس... لو رأيت جهاز العروس وما لبسته البارحة... يا حسرة... قالك واحد عايش في الدنيا... وواحد يوانس فيها...(26).

تكشف هذه البنية عن سلسلة غير منتهية للعديد من المتكلمين، التي حضرت خطاباتهم بطريقة غير مباشرة وبصفة متداخلة يتصدرها كلام عتيقة "على بالك" ويتخلله كلام أدمج بشكل مستتر هو كلام يمكن أن ننسبه لأحد الجيران أو أهل (حياة) الذي كان على اطلاع بما أحضر من مستلزمات –لعرسها– من فرنسا، وما يؤكد أنه كلام غيري وليس كلام عتيقة، توظيف الكاتبة الفعل المضارع المبني للمجهول(يقال)؛" يقال أنهم أحضروا كل شيء من فرنسا.. منذ شهر والطائرة تنقل لوازم العرس"، هذا الفعل الذي تختلف بنيته النحوية عن بنية كلام عتيقة الذي يظهر بالعامية، ثم تلجأ الكاتبة مرة أخرى لاستحضار كلام (عتيقة):" لو رأيت جهاز العروس وما لبسته البارحة.. ياحسرة"وهو كلام موجه لـــ (خالد) جاء بأسلوب مباشر للفت انتباهه لحديث البارحة، لكنه يتداخل مع كلمات تنتمي إلى الكلام اليومي الذي يوظفه العامة في شكل مثل شعبي، تقحمه الكاتبة على طريقة التهجين. "قال لك واحد عايش في الدنيا.. وواحد يوانس فيها" .

وقال حسان:" لقد تركته في المسجد. قال لي أنه يفضل أن يقضي يومه هناك بدل أن يقضيه مع هؤلاء القوا"(27).

يتبين داخل هذا الملفوظ كيف يتسرب الخطاب الغيري إلى كلام أحد الشخوص الروائية (حسان) وهو القائل:" لقد تركته في

المسجد"، إذ تمثل هذه العبارة ردا على تساؤل كان على هذا الشكل:"أين تركت ناصر؟". ويعقب كلام حسان كلام صيغ بأسلوب غير مباشر هو كلام ناصر الذي فضل أن يقضي يومه في المسجد. توحي هذه الخصوصيات والمؤشرات النحوية داخل هذه العبارة بتفاعل خفي بين نبرتين وأسلوبين وطريقتين في التحدث، حيث تجيء النبرة الثانية متخفية ضمن صدى النبرة الأولى مشكلة ثلاثية صوتية صادرة عن متكلم واحد.

أخيرا لاحظنا كيف تسمح خصوصية الخطاب الروائي للملفوظ الغيري بالتفاعل مع ملفوظات السارد أو الشخوص في شكل تفاعل بين اللغات الاجتماعية، بواسطة التهجين والأسلبة والباروديا السخرة، وفق نسق محكوم برؤى متعددة هو نسق البنية الصراعية، التي رأى ميخائيل باختين أنها تصنع عالما مليئا بالتناقض والجدل.

الهوامش:

- 1/ميخائيل باختين. شعرية دستفسكي، ترجمة/ جميل نصيف التكريتي، مراجعة/ حياة شرارة، الدار البيضاء: دار توبقال بالمغرب. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. ط1 (1986). ص 234 .
- 2-Mikhail Bakhtine. L'œuvre de François Rablais et la culture populaire au moyen Age et sous la Renaissance .Traduit du russe par Andrée Robel .Edition Galimard.1970
- 3/ميخائيل باختين، شعرية دستفسكي، ص 178 .
- 4/جوليا كريستفا، الكلمة والحوار والرواية، ترجمة / حسن المودن، مجلة الآداب، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 104، ص 15 .
- 5-Mikhail Bakhtine. L'œuvre de François Rablais et la culture populaire au moyen Age et sous la Renaissance. P 20,
- 6/ جوليا كريستفا، الكلمة والحوار والرواية، ص 18..
- 7/المرجع نفسه ص 18 .
- 8/ميخائيل باختين. شعرية دستفسكي، ص168 .
- 9/المصدر نفسه، ص 172 .
- 10/أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية. الجزائر سنة 1993 .ص 34.
- 11/المصدر نفسه، ص 85 .
- 12/المصدر نفسه، ص 94.
- 13/المصدر نفسه، ص 420 .
- 14المصدرنفسه، ص 471.
- 15-Tzvetan Todorov. Mikhail Bakhtine. Le Principe Dialogique. Suivie de /Ecrits du Cercle de Bakhtine. Edition du Seuil. Paris 1981. p 95.
- 16-Voir : ibid . p77
- 17-Voir : ibid.p105
- 18-Mikhail Bakhtine. Esthetique de la Creation Verbale. Traduit du Russe par :Alfreda Acouturier. Preface de :Tzvetan Todorov. Edition Gallimard. 1984.p325.
- 19-Ibid :p 336.
- 20-Ibid :p 336.
- 21-Ibid :p98
- 22-Volochinov. Le marxisme et La Philosophie du langage. Preface de :Roman Jakobson. Traduit du Russe par :Marina Yagullo. Les editions de Minuit.1977.p161.
- 23-Voir : Tzvetan Todorov. Mikhail Bakhtine. Le Principe Dialogique. P110 .
- 24-Voir : ibid . p147 .
- 25- Voir : ibid . p147
- 26–أحلام مستغانمي، ذاكرةالجسد، ص"366
- 27/المصدر نفسه، ص 450 .

إشكاليات الكتابة الأدبية في الجزائر من منظور سوسيولوجي قراءة في المقاربة النقدية عند عمار بلحسن

د.عبد الوهاب شعلان

مقدمة

مثل الباحث السوسيولوجي عمار بلحسن محطة لافتة في سياق الثقافة الجزائرية المعاصرة، فطيلة حياته الفكرية القصيرة استطاع بلحسن أن يقدم كتابات فكرية هامة، قائمة على رؤيا سوسيولوجية، تنهل من فيض العلوم الإنسانية وإنجازاتها المعرفية الهائلة.

لقد كانت سوسيولوجيا الثقافة الحقل المعرفي الأثير في كتابات الباحث.

وفي هذا الإطار بلور نقاشات عميقة حول الانتلجانسيا والمثقفين في الجزائر، وبنية الوعي الثقافي الجزائري، والأسس الاجتماعية للمثقفين، ودورها في صناعة الوعي وتشكيل الرؤيا والمنهج... وغيرها من الإشكاليات.

وقد استطاع عمار بلحسن أن يشق أيضا ضمن الفضاء الإبداعي، وذلك من خلال إبداعاته القصصية المتميزة، التي جعلت منه أحد أهم الأصوات الأدبية في مجال القصة القصيرة في الجزائر. وعلى هذا الأساس جمع الباحث بين صرامة البحث السوسيولوجي العلمي ورحابة الفضاء الإبداعي، بين دقة العالم المتسلح بجهاز معرفي ومنهجي واصطلاحي من ناحية، وانسياب المبدع المسكون بهواجس القلق الوجودي وشرارة الكلمة الحية.

ضمن هذا السياق نحاول أن نقدم الأطر الكبرى للمقاربة السوسيولوجية عند عمار بلحسن في إطار الرؤية الشاملة للكتابة في الجزائر، وما أفرزته من إشكاليات وقضايا فكرية ومنهجية. فبعيون الناقد السوسيولوجي المتكئ على منظومة معرفية إنسانية، يحاول بلحسن مقاربة الظاهرة الأدبية في الجزائر، وقراءة أسس تكوينها وتحولاتها:

1-تأطير بنية الواقع الثقافي العام:

"يبدو العالم الثقافي رماديا، أشبه بصحراء سائدة، لا تنبت فيها إلا بعض نباتات الصبار، التي تختزن ماءها ونسغها، مؤونة منذ سنوات تعتاش منه، في انتظر غيث مستحيل، كأرض تمص مخزونها، متدهورة نحو التصحر النهائي، تذوي براعمها، ويجف ضرعها وزرعها لتترك اليباس يعيث في دبالها بدون هوادة"[1]. بهذه الروح الشاعرية، يستهل عمار بلحسن إحدى مقالاته الفكرية عن أزمة الكتابية في الجزائر، وغياب تقاليد الممارسة المعرفية التي تتجلى بصورة واضحة في خلو الساحة الثقافية من إحدى أهم وسائل الفعل المعرفي، أعني المجلة، أو المنبر الغائب كما يسميها.

وإذ يقدم صورة قاتمة وكالحة وجدباء عن الواقع الثقافي الجزائري، فإنما يعود بكلمة "ثقافة" إلى منبعها الأصليculture المرتبط بالأرض والخصب والنماء، ومن ثم بالتعدد والحوار والاختلاف. ولكن البحث العلمي الحر،يكشف في نظر بلحسن أن الثقافة الجزائرية، تشكلت في سياقات تاريخية واجتماعية بعيدة عن دلالات الثراء والخلق. لقد صيغت هذه الثقافة في إطار الأحادية على المستوى الإيديولوجي، والشفاهية على مستوى التواصل الثقافي، والعزلة على مستوى العلاقة مع الفضاء العربي. كما تشكلت منظومتها في اتجاه الأحادية اللغوية، والبيروقراطية وسيادة

النزعة السلفية(2). أدى كل ذلك إلى تمزق وخلخلة في بنية هذه الثقافة، وإلى حضور مشهدي ومهرجاني، بدل الحضور الإبداعي والتأصيلي الخلاق.

لم ينفرد عمار بلحسن بهذه الملاحظات السوسيولجية عن بنية الثقافة الجزائرية، فثمة باحثون كثيرون، أجمعوا على أن "غياب الطرح الفكري لقضايا خطيرة كل من العوامل التي أطالت المحنة الجزائرية"(3). إذ لم يستطع الوعي الجزائري أن يواجه إشكالياته الحقيقية الكبرى بعقلية نقدية ومنهجية، تقوم على أساس قراءة الظاهرة ضمن سياقاتها الموضوعية، ومن ثم مقاربتها علميا ومنهجيا، من خلال إبداع فكري وفلسفي أصيل، بعيدا عن النزعة الشعاراتية، والمواقف الآنية والسريعة.

إن غياب منابر الوعي والإبداع والفعل المعرفي الأصيل، كل ذلك أدى إلى سيادة ثقافية استهلاكية تلبي حاجيات ظرفية، وترضي نزعة إيديولوجية طارئة.

ولكنها لا تؤسس منظومة ثقافية متماسكة، تصبح مرجعية. إن غياب المجلة-على سبيل المثال- ليس أمرا عاديا، وإنما هو تمزق خطير في سياق الوجود الحضاري والثقافي العام. فالمجلة هي"منبر لخلق مرجعيات ثقافية، فكرية، معرفية وإبداعية، تتفاعل داخلها عوامل الجدة والاجتهاد والبحث والمساءلة والحقيقة، والمعرفة التراثية والعصرية، تسمح بوضع مثل ونماذج للمسلكية والأخلاقية الثقافية" (4). يؤسس هذا المنبر الثقافي الوعي، ويشكل الأطر الكبرى التي تقوم عليها المنظومة الثقافية للكيان الاجتماعي والحضاري. إن المجلة هي الصورة الرمزية للبناء المعرفي لشعب ما، والوجه الآخر للإنتاج الفكري والفلسفي والإبداعي الذي يلخص-في عمومه- رؤيا العالم vision de monde الشاملة.

يتعلق بحضور المجلة-بوصفها أداة بناء فكري- إشكاليات ثلاث:

أ-إشكالية معرفية، لها علاقة بالمفاهيم والتصورات، والقيم الفكرية والجمالية والمعرفية.

ب-إشكالية سوسيولوجية، من ناحية تشكيلها للنخب والزمر المثقفة، وما يتعلق بها من قيم ومنظومات ثقافية.

ج-إشكالية أدبية، ذلك أن المجلة هي"فضاء مفتوح، يؤرخ لولادة النصوص، ويشير لمكانتها ومقاماتها، ومراحل تشكلها"(5).

هكذا بلور الباحث الخصائص الكبرى للواقع الثقافي في الجزائر، وهو ما يحاول أن يبني عليه إشكاليات فكرية ومنهجية كبرى، لها صلة بواقع الكتابة الأدبية في الجزائر، وذلك من منطلق العلاقة الجدلية بين البناء السوسيوثقافي العام من ناحية وهوية الإبداع الأدبي من ناحية أخرى.

2-أزمة الإنتلجانسيا في الجزائر:

يطرح عمار بلحسن-برؤية ايستيمولوجية عميقة- مسألة الإنتلجانسيا والمثقفين في الجزائر، يقر الباحث مبدئيا بأنه"إذا كان هناك غياب للانتلجانسيا اتفق الجميع على الاقرار به، فإن هناك-على العكس من هذا تماما- مثقفون فرادى، معزولون، شغيلون، ذهنيون، يعيدون انتاج خطابات سياسية وايديولوجية محلية أو عربية أو عالمية على المستوى الفكري"(6). ينطلق بلحسن-في رؤيته هذه- من منطلقات الفيلسوف الإيطالي أنطونيو غرامشي، الذي يفرق بين صنفين من المثقفين: مثقف تقليدي ومثقف عضوي. وبناء على هوية المثقف العضوي، النقدي، المرتبط بالسياق بالطبقات الاجتماعية ووعيها التاريخي، ينتهي الباحث إلى عدم وجود إنتلجانسيا"تتظاهر كمجموعة اجتماعية منسجمة وعضوية، تقوم بالإنتاج المعرفي والايديولوجي المتنوع، وتملك ميادين عملها ومؤسساتها المادية وأجهزتها الثقافية والإيديولوجية" (7)، تشكل وعي الجماعة،

وتضع رؤاها وطموحاتها المستقبلية من خلال عمل ثقافي أصيل وعميق ومنظم.

ليس هناك انتلجانسيا بهذا المفهوم، ولكن هناك مثقفون منعزلون، يمارسون الفعل المعرفي، بمعزل عن المؤسسات والنظم الفاعلة، يبلورون أفكارا وقيما وممارسات لا صلة لها بالأهداف المستقبلية والعمل المنظم.

هناك-إذن- مثقفون أو بالأحرى منتجوا خطابات، يرى عمار بلحسن أنهم يشكلون أطرافا ثلاثة هي :

أ-السياسي البراغماتي، الشعبوي، الذي لا يمتلك عمقا ثقافيا.

ب-العالم أو رجل الدين، وريث الخطاب الإصلاحي السلفي.

ج-الكاتب أو المثقف أو المفكر، المرتبط بالمؤسسات الثقافية والجامعية والإعلامية[8].

لقد شكلت الممارسة الثقافية في الجزائر-في نظر بلحسن- ضمن فضاء ساد فيه الخطاب السياسي- الإيديولوجي ذو النزعة الأحادية والشعاراتية، وهيمنت فيه النزعة السلفية الفقيرة، التي لم تستطع أن تكون امتدادا فكريا للخطاب الإصلاحي، وإثراء لمقولاته وأطروحاته وفق ما يتماشى وروح العصر. لقد ظلت هذه النزعة تدور حول قضايا تم استهلاكها بسطحية وإيديولوجية، مثل الأصالة والمعاصرة والتعريب والهوية والوطنية. لم يتم طرحها بعمق، في شكل مشاريع فكرية متماسكة، أو على الأقل كتابات تأسيسية، تقارب المسائل من زاوية علمية، تستمد أصولها من إنجازات العلوم الإنسانية الهائلة. وعلى الرغم من وجود مفكرين في هذا المجال، أمثال أبي القاسم سعد الله، ومصطفى لشرف، فإن حصيلة أعمالهم كانت فقيرة وهزيلة-في نظر الباحث- لم ترق إلى مستوى أعمال المغربي محمد عابد الجابري، أو التونسي هشام جعيط، أو السوري برهان غليون[9].

لقد انتهت السلفية الفكرية التي هيمنت على الخطاب الثقافي الجزائري -لا سيما المكتوب باللغة العربية-، انتهت إلى حصيلة تكاد تكون كارثية، لخصها الباحث في نقطتين رئيستين:

أ-"الأدلجة الهشة والفقيرة"، التي ترعرعت في ظل النزعة الوطنية والعربية، لا صلة لها بالإبداع والتجديد الفكري، ولها صلة أيضا بفتوحات العلوم الإنسانية.

ب-"تدشين الثقافة والفكر والأدب والفن"، من خلال تقديم إجابات جاهزة وسطحية لأسئلة معرفية عميقة. لقد حل الفقيه محل الفيلسوف، والداعية محل المفكر، مما أدى إلى انسداد الوعي وتسطيحه[10].

3-إشكاليات الكتابة الأدبية في الجزائر:

في ظل هذه الرؤيا السوسيولوجية المنفتحة، والمؤسسة على منظومة العلوم الإنسانية المختلفة، يحاول عمار بلحسن أن يقترب من بعض إشكاليات الأدب الجزائري وقضاياه المحورية، ومنها:

أ-علاقة الأدب بالإيديولوجيا:

يعد مفهوم الإيديولوجيا من المفاهيم المركزية في المنهج السوسيولوجي، وذلك بحكم استناد هذا المنهج إلى المرجعيات الفلسفية الماركسية بوجه خاص.

ومصطلح إيديولوجيا مصطلح مربك ومشوش، فهي كما يقول عبد الله العروي"دخيلة على جميع اللغات الحية، تعني لغويا، في أصلها الفرنسي، علم الأفكار، لكنها لم تحتفظ بالمعنى اللغوي، إذ استعارها الألمان وضمنوها معنى آخر، ثم رجعت إلى الفرنسية، فأصبحت دخيلة حتى في لغتها الأصلية"[11]. لقد تعددت مفاهيم الإيديولوجيا، بحسب المرجعية الفكرية والفلسفية، ففي نظر ماركس هي"مملكة الوهم الحاجية التي بناها إيديولوجيو المجتمع الألماني لتبرير جحيم الأرض الرأسمالية"[12]. وهي عند غرامشي"تصور للعالم، يتجلى ضمنيا في الفن

والقانون والنشاط الاقتصادي، وفي جميع تظاهرات الحياة الفردية والجماعية"[13]. أما عند ألتوسير، فهي"تمثيل علاقات الناس مع شروط وجودهم الواقعية"[14].

بعد أن استعرض بلحسن المفاهيم المتعددة للإيديولوجيا في حقول الفلسفة وعلم الاجتماع، قدم مقاربة سوسيولوجية لعلاقة الإبداع الأدبي بالحقل الإيديولوجي، تنطلق من مبدأ أن الكتابة هي ممارسة قائمة على اللغة، إذ يقوم الكاتب بإعادة صياغة العالم وفق لعبة لغوية وجمالية، فهو-إذن- لا ينسخ الأشياء وإنما يعيد خلقها من جديد، ومن ثم فهو يعيد إنتاج الإيديولوجيا، ولا يكون نتاجا لها. ويرى الباحث أن هذه العلاقة، يمكن أن ينظر إليها من خلال أطروحات ثلاث:

أ-النص الأدبي يعيد تشكيل الايديولوجيا وبنيتها structuration لينتج دلالات جديدة.

ب-النص يعري كاتبه ويفضحه، من خلال نزع الأقنعة عن إيديولوجيته.

ج-النص تمثيل جمالي لظواهر الواقع[15].

انطلق عمار بلحسن في رؤيته للعلاقة بين الأدب والإيديولوجيا من تراث النقاد السوسيولجيين لا سيما تراث المنهج الأمبريقي عند روبير اسكاربيت R.Escarpit الذي يميز بين ضربين من النقد السوسيولوجي: دراسة الأدب داخل المجتمع، ودراسة المجتمع داخل الأدب[16]. وأعتقد انب لحسن اهتم بدراسة الأدب داخل المجتمع، أي تكون الظاهرة الأدبية في ضوء علاقتها بالتناقضات الاجتماعية والثقافية، ولكنه لم يدرس الأبعاد الاجتماعية في النصوص الأدبية من زاوية سوسيونصية، تأخذ بعين الاعتبار مبدأ أن النص لا يعكس واقعا ولكنه يعيد تشكيله عبر آلياته اللغوية والجمالية.

ب-مأزق اللغة:

ظل سؤال اللغة السؤال المركزي في الأدب الجزائري الحديث، ذلك أن المشكلة اللغوية في الجزائر، أخذت أبعادا إيديولوجية وثقافية في منتهى الخطورة.لم تكن الفرنسية "غنيمة حرب" -كما يقول كاتب ياسين- بالمعنى الإبداعي والإنتاجي، وإنما غدت لدى قطاع كبير من مستعمليها أداة لتعميق السؤال الحضاري، سؤال الهوية. ومن ثم غدا استعمال العربية إشكالا آخر، حيث تحول إلى موقع الدفاع عن هوية، تم تسطيحها وتحجيمها إلى أقصى الحدود.

لقد قدم عمار بلحسن حصيلة هذا الواقع اللغوي المتأزم بقوله:"ثمة وضع لغوي مكبوح: نخبة عربية اللسان، ضحية ثقافة سلفية موروثة منعزلة، تملك مشروعية التعبير اللغوي والثقافي والرسمي، ولكنها منغلقة في وجه التجديد الفكري والإبداعي... (و) نخبة فرنسية اللسان والمرجعية الثقافية، تلغمها الحساسيات والنزعات وصراعات المجموعات... تغذيها بقايا فرانكفونية وتبعية لسانية وفكرية... (و) جماعات مثقفة أمازيغية، منعزلة ومنغلقة، لا تعرف الثقافة العربية"[17]. بهذه القتامة، يرسم الباحث المشهد اللغوي في الجزائر، مشهد تأسيس في أحضان الإقصاء، وجهل للآخر، وعدم الاعتراف به، تغذيه روح انتقامية دفينة، ترى الحقيقة لديها، وتنفيها جذريا عن الآخر. ومن هنا غدا الواقع اللغوي مأزوما، فبدل أن يتحول التعدد اللغوي إلى فضاء حواري خصب وحر، يؤسس منظومة ثقافية منفتحة، متأصلة في جذورها التراثية، ومحاورة للحداثة، أصبح التعدد أداة للأحادية والنزعة الإلغائية.

كيف نفسر هذا الجدار السميك بين من يكتب بالفرنسية وتراث الثقافة العربية؟. وبين بعض من يكتبون بالعربية وإنجازات الحداثة؟ لماذا كانت اللغة عامل اغتراب وانفصال-يكاد يكون كليا- عن الكينونة الحضارية؟ لماذا شكلت تجربة الكتابة بالفرنسية ظاهرة خاصة في الجزائر على خلاف ما هو موجود في باقي الدول المغاربية وبعض الدول المشرقية؟

تتميز التجربة الفرانكفونية في تونس والمغرب بسمة التواصل الحضاري مع

الموروث الثقافي العربي. لا تكاد إشكالية الصدام تطرح عند الطاهر بن جلون، وإدريس شرايبي، وعبد اللطيف اللعبي، وعبد الكبير الخطيبي في المغرب، أو عبد الوهاب المدب في تونس، أو أمين معلوف في لبنان. كتب معلوف في هذا السياق يقول"إن كوني مسيحيا، ولغتي الأم هي العربية، التي هي لغة الإسلام المقدسة، هو إحدى المفارقات الأساسية التي شكلت هويتي. إن الحديث بهذه اللغة، يجعلني أنسج علاقات مع كل من يستعملها يوميا في صلاتهم... إن هذه اللغة هي عامل مشترك بينه وبين أكثر من مليار من الناس" [18].

إن هذا الموقف من مشكلة الهوية له انعكاساته الكبيرة على العملية الإبداعية، نحا أمين معلوف إلى استلهام التراث العربي الإسلامي في نصوص روائية خطيرة حظيت بشهرة واسعة. لقد استثمر معلوف خصوبة اللغة الفرنسية وجمالياتها، ومنجزات الحداثة الروائية العربية، لينطلق من كل ذلك إلى محاورة التاريخ والتراث.

هناك قطيعة واضحة في التجربة الجزائرية، فباستثناء نصوص رشيد بوجدرة التي تقيم بعض الجسور مع التراث الثقافي العربي، تكاد معظم الكتابات الفرانكوفونية تجهل تماما ثراء هذا التراث. صحيح أن بعضها استلهم التراث الشعبي مثل كاتب ياسين، ولكن نسبة كبيرة أقامت قطيعة مرعبة مع هذا المخزون. إن كتابات رشيد ميموني، ومولود معمري، ومولود فرعون، وآسيا جبار، وصولا إلى التجارب المعاصرة مع بوعلام صنصال، ومليكة مقدم، وياسمينة خضرة،... تشكل كلها دليلا قاطعا على ذلك.

كتب يوسف سبتي-وهو أحد الشعراء الذين يكتبون بالفرنسية والعربية- يقول"إن أدبنا المكتوب باللغة الفرنسية ازدواجي الأسلوب والأصل والمصير، رغم وحدة ينقلها من مرة إلى أخرى، ومن ممر إلى آخر، إنها وحدة ضئيلة، مهددة بالتبعثر" [19]. ثمة انفصام بين هوية لغوية مطموسة ومكتوبة وممارسة لغوية مستحيلة ، مما أحدث صراعا رهيبا، انتهى عند الكثير إلى مأزق الانسداد والقطيعة. لقد حاول بعض من يكتب بالفرنسية أن يهرب من هذا المأزق، من خلال الدعوة إلى هوية الكتابة نفسها، وان الكينونة تقبع في فعل الإبداع لا في هوية مفارقة ومتعالية، عبر عنها عبد اللطيف اللعبي بقوله"وهكذا تصبح الكتابة هي الوطن الرحب، المدهش دائما المسقط لكل القناعات الضيقة والرؤى الضيقة والأوطان الضيقة، الزارع دوما بذور العصيان وجنون الأمل، رغم كل أسباب فقدان الأمل، هنا وطني الأصلي والشرعي، والوطن الجغرافي، ليس إلا تجليا من تجلياته" [20]. الوطن هو الكتابة، والهوية هي الكتابة أيضا، ذلك هو مخرج بعض المبدعين الذي انتهى عندهم سؤال اللغة أزمة وجودية وحضارية مزمنة.

ج-الأدب الجزائري ونقد منظومة القيم:

ثمة ملاحظة أساسية في بنية النصوص الروائية الجزائرية العربية والفرانكوفونية على حد سواء، وهي تعرية بؤس الإيديولوجيا السائدة، ونقد منظومة القيم الاجتماعية والثقافية المهيمنة. لقد مارس النص الروائي – خصوصا– فضحا بالغا للسائد والثابت بمفهوم أدونيس، وصل في بعض النصوص إلى حد القطيعة الشاملة مع خصوصيات الذات الثقافية.

وقد رافق هذا النقد الروائي للمجتمع نقد فكري ومعرفي وسوسيولوجي تبناه مجموعة من المفكرين أمثال مصطفى لشرف وجمال الدين بن الشيخ ورضا مالك... ومن هنا تأسس الأدب الجزائري –في جزء هام منه– "كتابة نافية نقدية وجدلية للمنظومات الإيديولوجية الوطنية الشمولية، نصا مفككا وإيحائيا للكتابات المهيمنة بوصفها بنيات ذهنية لمجموعات اجتماعية وسياسية بمفهوم أدورنو وغولمان" [21]. وهكذا يستعيد بلحسن أداة منهجية في النقد السوسيولوجي، أقصد بذلك مفهوم"رؤيا العالم" الذي طرحه غولدمان،

والذي يعني أن الكاتب -يقدم في آخر المطاف- رؤيا شاملة تتطابق مع البنية الذهنية السائدة لدى الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها.

وفي اعتقادي أن هذا المفهوم يصادف عوائق كثيرة، أهمها أن الرؤى المعبرة عنها في كثير من النصوص الروائية كانت رؤى فردية، بل متناقضة مع تصورات الجماعة ذات المنحى الشعبي السلفي المحافظ في أغلب الأحيان. ثمة إشكالية واضحة تتمثل في القطيعة بين الروائي وجذوره الطبقية والاجتماعية، ومن ثم يغدو مفهوم رؤيا العالم مفهوما مشوشا ومربكا.

ومهما يكن من أمر فقد واجهت الرواية الجزائرية المسكوت عنه، والمقموع، والسائد، والمهمش. وهنا يطرح بلحسن أهمية تناول النص الجزائري من خلال نظريات إيديولوجية نقدية كالماركسية والإسلام السياسي والحداثة، بحيث يتم الكشف عن التيمات المختلفة عن التيمات المهيمنة.وقد لخصها الباحث في:

1-نقد إيديولوجيا المشروعية التاريخية التي تأسست عليها الدولة الوطنية.

2-نقد المعيشي ومساءلة المكبوت والمهمش مثل: الحب والجنس والمرأة باعتبارها تيمات تعمد إنتاج الهيمنة بكافة أشكالها.

3-نقد المرجعية الدينية والسلفية.

4-الدعوة إلى الحرية و الإختلاف.

5-نقد إيديولوجيا" الإجماع" الوطني والاجتماعي، وإظهار الصراعات والتوترات المطموسة[22].

ضمن هذا السياق تأسست النصوص الروائية الهامة في الادب الجزائري المعاصر، ومثل كاتب ياسين محطة لافتة في هذا النهج، فمن خلال" عنف الكتابة وتبني المواقف المناقضة للذات، فإن كاتب كان أول من تجرأ على كافة المستويات. لقد كانت القطيعة والثورة هما الفضاء الذي عاش وكتب فيه ياسين"[23]. وفي الجيل الثاني يبرز رشيد بوجدرة كأهم من جسد الخط النقدي العنيف تجاه السائد، " لقد عدت رواية رشيد بوجدرة في أغلب الأحيان أثرا مربك، يثير كافة الخصومات"[24]. ويستفز كافة التصورات المتوارثة.

هكذا بلور ياسين وبوجدرة خطا سرديا متميزا في الرواية الجزائرية والعربية-إذا تجاوزنا مأزق اللغة- لا يعترف بحدود العرف والسائد، يسعى إلى تثوير .الكتابة كمدخل لتثوير الفضاء الاجتماعي.

والملاحظ ان هذا النقد الاجتماعي والثقافي الذي طبع نصوصهما، لم يتوقف عند هذا المستوى، بل تعداه إلى مستوى جمالية اللغة والبناء السردي. لقد تحول الخطاب الروائي عند بوجدرة وياسين، وفارق فضاءاته الكلاسيكية والواقعية التي درج عليها كتاب الجيل الأول: محمد ديب، ومولود معمري، ومولود فرعون، ...لقد فتحا أبواب الرواية الجديدة على مصراعيها من خلال إحداث ثورة في شعرية اللغة، وجمالية الهيكل السردي، وحضور الشخصية، وإرباك الزمن، وتشويش المكان، واستحضار النصوص التراثية الغائبة ...

إن رواية"نجمة" و"التفكك" و"التطليق" أوضح مثال على هذه النزعة الحداثية في الرواية الجزائرية. ولكننا لا نعدم نصوصا أخرى ضمن هذا الخط الفكري والجمالي-وإن اختلفت في الدرجة- مثل"اللاز" و"الباحثون عن العظام" للطاهر جاووت، و"النهر المحول" لرشيد ميموني.

خاتمة:

حاولنا ان نقدم اسس المقاربة السوسيولوجية للباحث عمار بلحسن في رؤيته للكتابة الأدبية في الجزائر وإشكالياتها النظرية والمنهجية. لقد رصد بلحسن الظاهرة الأدبية في الجزائر بعيون الناقد السوسيولوجي الذي يبحث في الواقعة في جذورها الاجتماعية والثقافية. إن بلحسن لم يقارب نصوصا مقاربة نقدية نصية تبرز تجليات الاجتماعي والإيديولوجي من خلال تحولات اللغة والبيئة السردية، وإنما أدرج البعد الأدبي ضمن ما يسمى بسوسيولوجيا الثقافة.

الهوامش

1-عمار بلحسن، الكتابة والمنبر الغائب،المجلات الثقافية في الجزائر،مجلة التبيين،ع5، 1992، (جمعية الجاحظية)،ص92.

2-المرجع السابق، ص92.

3-الزواوي بغورة، الخطاب الفكري في الجزائر بين النقد والتأسيس، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2003، ص06.

4-عمار بلحسن، الكتابة والمنبر الغائب، ص94.

5-المرجع السابق، ص95-96.

6-عمار بلحسن، إنتلجانسيا أم مثقفون في الجزائر، دار الحداثة، بيروت، ط1986،1، ص176.

7-المرجع السابق، ص163.

8-راجع هذه الأطراف في: عمار بلحسن، المنبر الغائب، ص97، وما بعدها.

9-المرجع السابق، ص110.

10-المرجع السابق، ص111.

11-عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط6، 1999، ص9.

12-عمار بلحسن، مفهوم الإيديولوجيا، سلسلة المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984، ص9.

13-المرجع السابق، ص19.

14- المرجع السابق، ص85.

15-المرجع السابق، ص97-98.

16-Robert Escarpait، Le littéraire et le Social، flammarion، Paris، 1970، P38.

17-عمار بلحسن: الكتابة والمنبر الغائب، ص109.

18-Amin Maalouf : Les identités meurtrières، Grasset، 1998، 24-23 P.

19-يوسف سبتي، الأدب الوطني من الأمس إلى الغد، مجلة التبيين، ع1، 1990، ص86.

20-عبد اللطيف اللعبي، عن مفهوم الوطنية في الكتابة الأدبية، مجلة التبيين، ع1، 1990، ص86.

21-عمار بلحسن، الجزائر كنص: سؤال عن الأدب الوطني، مجلة التبيين، ع1، 1990، ص133.

22-المرجع السابق،ص133-134.

23-Kateb Yacine et la modernité textuelle: ouvrage collectif، O.P.U، Alger، P106.

24-Naget Khadda، Représentation de la féminité dans le roman algérien de langue française، O.P.U، Alger، 1991، P136.

مفهوم الشخصية الروائية الأنثروبولوجية.
في "مئة عام من العزلة" لـ: غابرييل غارسيا ماركيز

أ. غـيـوبة بايـة.

يتميز الواقع السحري للشخصية في رواية "مئة عام من العزلة" بمحمول انثروبولوجي غني، تنفتح على قراءة انثروبولوجية عميقة للواقع الكولومبي، والإسبانو أمريكي عامة.(باعتبار أن العجائي (السحري) ظاهرة انثروبولوجية تتجاوز إطار الدراسة الأدبية)[1]. أي قبل أن يعالج "العجائبي" كموضوع في الدراسات الأدبية والنقدية، تناولتها الانثروبولوجيا باعتبارها العلم الذي يدرس الإنسان في شموليته، فهي تترصد مخلفات الإنسان العجائبية: الفكرية والمادية. بل تعد إحدى مجالات دراساتها، كموروثه الاسطوري والخرافي المجسد في ما أبدعه الانسان، من مآثر أدبية مكتوبة كانت أم شفوية، ومن رسومات وفنون عجائبية. ووسائل معيشية. ومن ثم فإن الشخصية الحكائية (الروائية) في المتون الأدبية عادة ما تعكس انثروبولوجية واقعها المعيش بصورة ما.

ولكن الإشكال يكمن في الاستفهام التالي: كيف يمكن للشخصية أن تكون انثروبولوجية بقناع سحري (عجائبي)؟. نحسب أن تحقق ذلك يكمن في (ما تقوله أو ما تفعله أو ما يقال عنها في النص)[2] كما يقول "فيليب هامون". فما يضفى على الشخصية من مسميات ومواصفات نفسية وفيزيقية وسلوكية وما ترتبط به من فضاءات وأزمنة، تتراوح بين الواقعي المألوف والسحري اللامألوف الباعث على الدهشة والتعجب، وهوالذي يمنح الشخصية طابعها المركب:"الواقعي السحري "المعبر عن الخلفية الأنثروبولوجية (للواقع الإنساني العادي اليومي، واقع الممارسات الأخلاقية والسلوكية والمعتقدات والمواقف في الحياة اليومية)[3]، بتقنيات سردية خطابية تمنح الشخصية إمكانية التعبير عن هذه الخلفية الأنثروبولوجية عجائبيا.

فالشخصية في المحكي العجائبي هي:(القطب الذي منه ينطلق الحدث فوق الطبيعي، وعليه يقع، أي أنها إحدى المكونات الأساسية في تحديد الفانتاستيك من خلال المميزات الخلافية، والمتجلية في الأوصاف

[1] Tz: todorov: " introdution a la litterature fantastique : Ed.du seuil:1970; p:62.

[2] Ph:hamon: " pour un statut semilogique de personnages;in poétique du récit ed.seuil.collection.points.paris p:118

[3] ـ كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي.دار الساقي ودار أوراكس للنشر. ط1. 2007 ص: 48.

والسلوك النسبي والمادي والأفعال المتجسدة من الحركات والأقوال).[4]

إذن فما تهدف إليه هذه القراطيس أوما نتغياه من دراستنا المحدودة للشخصية الروائية الانثروبولوجية في رواية "مئة عام من العزلة". ليست الوظيفة الانثروبولوجية التي تضطلع بها شخصيات هذه الرواية. كما قد تضطلع بها شخصيات المتون الروائية العادية فحسب. وإنما ما نتقصده هو ذلك الذي استفزنا جماليا ومعرفيا، والمتجلي في عجائبية وسحرية تمثّل هذه الوظيفة الانثروبولوجية وما يعتري فواعلها (شخصياتها) من تحولات عجيبة في مواصفاتها وطبائعها وأحداثها، وهي تجسد هذه الوظيفة الانثروبولوجية داخل فضائها الروائي، الواقعي السحري. وهذا ما الفيناه في هذه الرواية التي هي حقل دراستنا. إذ تتراوح فيها الشخصية الانثروبولوجية من حيث واقعيتها بين:

شخصيات تعبر عن انثروبولوجية مجتمعها بصورة طبيعية مباشرة. شخصيات عادية في مظهرها وأفعالها وفضائها. لا تبعث على الحيرة والاندهاش في المتلقي.

وشخصيات أخرى تعبر عن انثروبولوجية المجتمع الإسبانو أمريكي والانساني عامة بصورة عجائبية، فوق طبيعية. إذ تقتحم باللامألوفيتها واقع المتلقي المألوف فتولد فيه التردد والحيرة والاندهاش. والتي يتم تبئيرها إما من زاوية العقل البدائي وأطروحاته الأسطورية وتفسيراتها الطفولية الساذجة . وإما من زاوية علياء الشخصية الثقافي والسياسي والمادي.

فالشخصية الأنثروبولوجية التي نقصدها هي تلك الشخصية النابعة أو الطالعة من حضن الواقع والمعبرة على مستوياته. المختلفة. وخاصة تلك التي أضفي عليها طابع التعجيب والتغريب والدعابة أحيانا.

وفي ظل هذا الحديث يحضرنا قول لابن سينا وهو يفرق بين التصوير الخيالي العجائبي والتصوير الموضوعي. فالتصوير الخيالي عنده:(يعني القبول بالدهشة والسرور من الكلام ذاته. بينما التصوير الموضوعي يعني القبول بالشيء كما يوصف..)([5]).

فمنهج ماركيز في رسم شخصياته منهج هجين.يجمع فيه بين هذين التصويرين في روايته"مئة عام من العزلة" .بحيث يتدرج بشخصياته الروائيه. من واقعيتها المألوفة ليلج بها وبرفق الى عالم تخيلي سحري، عجيب. بما يضفيه السارد في لحظات سردية على شخوصه من(صفات ونعوت تجعلهم يتحولون ويمتسخون نتيجة عامل داخلي فيزيولوجي أو عامل خارجي فوق طبيعي..تستطيع خلق الحيرة في نفس المتلقي..حيث للشخوص الفانتاسيكية خصائص وطبائع لاتشترك معها شخوص الروايات الأخرى)([6]) وإن كانت تشترك مع الشخوص الروائية العادية في بعض السمات، فإنها تختلف عنها في طبيعة هذه السمات، وأحيانا تمتلك من الخصوصيات مالم يتوافر في غيرها من الشخصيات العادية.

- سمات الشخصية الانثرولوجية(العجائبية).

تحقق الشخصية الأنثروبولوجية في روايات الواقعية السحرية أو المحكي العجائبي عموما سحريتها وعجائبيتها من خلال ما تعانيه الشخصية من تحولات وامتساخات. ومن ما تقيمه من تعارض واختلاف مع غيرها من

---

[4] - شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاسيكية، المجلس الأعلى للثقافة.1997. ص:170.

[5] - فصول: مجلد:13. ع:1. مقال: ساندرا ناداف: الزمن السحري وجماليات التكرار.1994. ص: 92

[6] - شعيب حليفي :شعرية الرواية الفانتاسيكية.المرجع السابق.ص:172

الشخصيات. داخل فضائها الروائي المشتغلة فيه، أو مع شخوص عالمها الخارجي.

فالسمات التي تحدد معالم الشخصية الانثروبولوجية في المحكي العجائي (الواقعي السحري).هي: سمة التعارض والتحول والامتساخ.

فإذا ما جئنا الى سمة التعارض ألفيناها من خواص الشخصية الأدبية، سواء في المحكيات الأدبية العادية أو في المحكي العجائبي. فهي سمة تسهم في تحديدالشخصية ورسمها، وعلى هذا الأساس يعرف 'لوتمان' الشخصية الفنية عموما على أنها (حشد للخواص الخلافية. والخواص التمييزية)([7]).الا أن النصوص العجائبية تركز أكثر على هذه الخواص وتعمل على تكثيفها ووسمها بالغرابة والعجيب، والخارق. والذي من شأنه(خلق شخـــــــوصه المغايرة للشخوص المألوفة. وهو مكون أساسي من مكونات الشخصية العجائبية، القائمة على مبدأ التعارض)([8]).

قد تكون هذه الخواص الخلافية والتمييزية قائمة أساسا على البناء التكويني للشخصية. مما يحدث مفارقات تكوينية بينهما (العجائبية) وبين شخوص غير عجائبية. سواء داخل النص الروائي الواحد أو في نصوص روائية أخرى .كأن يجعل المؤلف من بعض شخصياته نباتا أو حيونا أو جمادا. أو كائنات مجنونة مهلوسة أو كائنات خارقة غير مرئية كالأشباح والجن...([9]). وقد يكون هذا التعارض جدليا أي بين شخصيات المتن الروائي الواحد. إذ نجد:(المؤلف يخلق في مقابل شخوصه العجائبية، شخوصا عادية ــ طبيعية- تمثل المرآة التي تبرز وجوه المفارقة، مما يجعل أنواعها قائمةعلى مبدإ التعارض الذي يجسد فوق الطبيعي، ويجعل الشخصية الفانتاستيكية في تنوعها مكونا من مكونات التعجيب)([10]).

وهذا الوجه الثاني من التعارض هو ما نلفيه في المتن الروائي"مئة عام من العزلة' فشخصياتها متنوعة، غير قارة، دينامية، تطورية بما تتعرض له من تحولات نفسية وامتساخات جسدية وما تفرزه هذه التغيرات من أفعال وأحداث غير مألوفة فالشخصية الانثروبولوجية في "مئة عام من العزلة' 'كثيرا ما جاءت عجائبية فوق طبيعية مولدة(طاقة تخييلية تفسح المجال أمام القارىء كي يندهش وتلبس التردد والحيرة ازاء غرابة التكوين، أو الأفعال غير العادية)([11]). كعجائية شخصية المولود ذي الذيل الخنزيري: فبعد أن قصت القابلة سرة هذا المولود راحت **(تمسح عنه بخرقة اللزوجة الزرقاء. التي تغطي جسده. مستضيئة بمصباح يحمله أوريليايو. وعندما قلبته على بطنه فقط. انتبها الى أن فيه شيئا زائدا عن بقية البشر. فانحنيا لتفحصه. وكان نيل خنزير)**([12]).

ومن صور المسخ أيضا، صورة اليهودي الذي مسخ إلى كائن شبه حيواني: والذي استطرد الكاتب في توصيفه بأسلوب شبيها

---

[7] ـ **شعيب حليفي :شعرية الرواية الفانتاسيكية .المرجع السابق ص171.**

[8] **المرجع نفسه .ص.179.**

[9] ـ **ينظر: المرجع نفسه: صص:179/ 180**

[10] ـ **المرجع نفسه .ص.180.**

[11] **شعيب حليفي. المرجع نفسه .ص:173**

[12] ـ **غابرييل غارسيا ماركيز: مئة عام من العزلة . تر: صالح علماني. دار المدى للثقافة والنشر.ط1. 2005 ص: 494**

بأسلوب السيناريو السينمائي:(**كان له وزن جاموس، بالرغم من أن طوله لا يزيد على قامة فتى مراهق، وكان يسيل من جراحه دم أخضر مرهمي، وكان جسده مغطى بوبر خشن، تملؤه قرادات دقيقة، وجلده متحجر بقشرة حرشفية، ولكن أجزاءه البشرية، وخلافا لوصف الكاهن، بدت أقرب إلى ملاك منها إلى رجل، فيداه ناعمتان وماهرتان، وعيناه كبيرتان وغسقيتان، وله على لوحي كتفيه جدعة مندملة ومتصلبة من جناحين قويين، لابد أنهما قطعا بفأس فلاح، علقوه من كاحليه على شجرة لوز في الساحة، كيلا يبقى هناك من لا يراه، وعندما بدأ يتعفن، رمدوه في محرقة لأنه لم يكن بالإمكان تحديد إذا كانت طبيعته الجهنمية هي طبيعة حيوان ليرمي في النهر، أم مسيحي ليدفن في قبر، ولم تحسم قط مسألة إذا ماكان هو حقا، السبب في موت العصافير، ولكن المتزوجات حديثا لم ينجبن المسوخ المعلن عنها، كما أن شدة الحر لم تخف**)[13]، وقد جاءت الصفات المعنوية لهذه الشخصية على لسان الأب أنطونيووهو على منبر الكنيسة:(**وفي أحد القيامة، أكد الأب انطونيو إيزابيل الذي بلغ المئة، من فوق منبر الكنيسة، أن موت العصافير هو انصياع للتأثير الخبيث لليهودي التائه الذي رآه هو بنفسه في الليلة الفائتة، ووصفه بأنه هجين من تصالب تيس وأمراة كافرة، وأنه بهيمة جهنمية، تؤجج أنفاسه الهواء، ومجيئه يحدد حبل المتزوجات حديثا بمسوخ**)[14].

أضف إلى ذلك امتساخ الرجل الغجري إلى أفعى وغيرها... فهي شخصيات أنثروبولوجية بأشكال وصور عجائبية تعبرعن الذاكرة الجمعية الكولومبية المشبعة بالفكر الأسطوري الخرافي. إضافة إلى عجائبية الشخصيات، فهناك من الأفعال والأحداث الغريبة التي تزيد من ترسيخ عجائبية فواعلها. كظاهرة المطرالكارثية التي ألمت بماكوندو. وكحادثة النمل الذي تجمع حول مولود الخطيئة المرتقب(**ذي الذيل الخنزيري**):(**ليجره بمشقة إلى أوكاره عبر درب الحديقة الحجري.**)([15]). وظاهرة الفرشات الصفراء ومرافقاتها "**لماوريسيو**"حيثما حل، وعجائبية الحالة النفسية المعقدة لآمارانتا. ونشاط أورسولا الأسري العجائبي....الخ.

فإلى جانب هذه الشخصيات والأفعال والأحداث القلقة والغريبة يستحضر ماركيز في المقابل شخصيات وأفعال أخرى عادية وطبيعية، يثمن ويعضد بها قيمة هذا النوع من التعارض الذي هو من أهم سمات الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية. أي بهذا التعارض تبرز الفروق وتتجلى للقارىء، فتتحقق سحرية الشخصية وعجائبيتها. فالشخصية: (**لا تتشكل من التكرار أو التراكم أو التحول فقط وإنما أيضا من التعارض**)([16]). تتعارض شخوص النصوص العجائبية بتحولاتها وامتساخاتها مع شخوص عالمها الروائي التي استطاعت أن تقاوم وتتغلب على دوافع هذا التحول. أو لأنها شخصيات ثانوية مسطحة باهتة الوظيفة، محدودة الاشتغال داخل النص الروائي. كما يمكنها التعارض مع شخصيات عالمها الخارجي، عالم الحقيقة الموضوعي، حيث لا امتساخات خارقة ولا تحولات عجيبة.

فسمات التعارض والتحول والامتساخ. عوامل إثراء وتعدد وتنويع لشخوص وأحداث مرويات النصوص العجائبية السحرية، التي تتميز بـ (تعددية الشخوص الذين يأتون بأشكال عجائبية مختلفة عن المألوف. بها

---

13 - غابرييل غارسيا ماركيز: مئة عام من العزلة. ، صص : 415 – 416 .

14 - المرجع السابق .ص : 415 .

15 - **المرجع نفسه: صص:498/497**

16 **-PH;Hamon.introduction à l'analyse du déscriptif.ed.Hachette.1981.p.128**

تحولات خارجية كأن تكون أعضاء الكائن الممسخ عجائبية متعددة مبالغ في حجمها، أو ناقصة، وهي امتساخات تؤكد الدهشة، أو تحولات داخلية تتعلق بتموجات الداخل النفسي، والذهني وعالم اللاوعي المظلم، ومايفرزه من استيهامات وهذيان)([17]). فبفضل ما تمارسه الشخصية الأنثروبولوجية في المتون الروائية العجائبية من تعارض وتحول وامتساخ. سواء كان داخليا أو خارجيا. كأن تكون حيوانا أو نباتا أو جمادا أو كائنا غير مرئي متجاوزة الذات البشرية. بإمكانها أن تمنح النص تنوعا وتحديدا في مكوناته السردية وشحنها بما هو خارق. فوق طبيعي. وما يترتب عنها من أحداث وشخصيات ومصائر قدرية استثنائية ومالها من دور في انعاش الحبكة القصصية وتشعبها كلما أشرفت على وهن. فالمحكي العجائبي(لا يصور شخوصا معطاة كعناصر للتزيين أو إتمام الحبكة، ولكنه يلغم الراوية بمصائر قدرية، الإستثناء هو قاعدتها)([18]). ففعل الخرق هو مفصل التحول والتغير من حال إلى حال. من الواقعي المألوف إلى اللاواقعي اللامألوف. فبفضل ما تكسبه الشخصية من خصائص غريبة تحدث خيبة توقع لدى المتلقي .فتتسبب في صدامية بين ما ترسم به الشخصية من أوصاف أو تقوم به من أفعال عجائبية، مع ما يحمله القارىء لها من مرجعية وخلفية واقعية مألوفة. باعتبار الشخصية السحرية هي العنصر الحيوي المحرك لمكونات الدائرة الوجودية: من أحداث وزمان ومكان. فإمكان السارد أو القارىء أن يعتبرها البؤرة التي يتم عن طريقها تبئير أو رصد العنصر المرغوب ([19]) في تحوله أو امتساخه أو تعارضه مع الآخر.

إن ما تتميزبه الشخصية العجائبية من تنوع وتعدد.وما تشكله من علاقات مع عناصر فضائها الروائي،دفع روائيي أمريكا اللاتينية ولاسيما كتاب الواقعية السحرية .وفي مقدمتهم ماركيز إلى التجريب في تنويع مكونات الفضاء الروائي، من أزمنة وأمكنة وشخوص، تتراوح بين واقعيتها المألوفة، وبين ما يضفى عليها من مواصفات فوق طبيعية، تبعث على الدهشة والتردد لدى المتلقي. ولا سيما ذلك التجريب المشتغل على الشخصية العجائبية حيث يستحضر المؤلف شخصيات واقعية ليعضد بها الشخصية المبأرة، والتي يحدد الكاتب أوصافها وملامحها الداخلية (النفسية والروحية)، والتي تنعكس على ملامها الخارجية وتصرفاتها تجاه الآخر ([20]).

إن حضور العجائبي لا يتحقق إلا (بتنوع الشخصيات والأفعال المحدثة، إذ لا يمكن وجود هذا النوع إلا بحضور شخوص أخرى واقعية تحتك بها فيؤجج الصراع بفعل محركات التحول والامتساخ الظاهري والنفسي الداخلي. أو أدوات سحرية وغيوب، وماهو فوق طبيعي. مما يخلق واقعا آخر، مرآويا من الحلم والاستيهام والجنون مليء بالعنف والعبث والارتحالات الذهنية والفعلية، وهو في هذا المستوى يستند على ماهو غير مألوف ولا طبيعي للتحكم في الزمن والفضاءات وخلق الحيرة وصدامية الواقعي بكل ثوابته مع مبدأ العجائبي المنظم للحكي)([21]).

[17] - شعيب حليفي .شعرية الرواية الفانتاستيكية .المرجع السابق ص 179

[18] - المرجع نفسه.ص: 172

[19] - ينظر: شعيب حليفي :المرجع نفسه: ص: 173

[20] - ينظر: شعيب حليفي :المرجع السابق: ص:174

[21] - فصول: مجلد :16.ع.3.مقال:شعيب حليفي: بنيات العجائبي في الرواية العربية . ص:117

اتخذ ماركيز هذا التنوع في الشخصيات والأحداث مبدأ أساسيا في بناء نصه الواقعي السحري 'مئة عام من العزلة'. إذ يجد القارىء فيها من ثراء وخصوبة الأحداث والأفعال والشخصيات والمواقف والطبائع المتراوحة بين السحري والغيبي الخارق، الذي لا يجد لها المتلقي تفسيرا منطقيا من الواقع، والقبول بها كما هي. الى الواقعي السحري الذي يصعب فيه تمييز حدود الواقعي من السحري. فهي شخصيات وتصرفات(وظائف) لها نماذج في الواقع، لكن بما يضفى عليها من تضخيم وتكثيف ومبالغة.يلغي عنها واقعيتها المألوفة ليدخلها في دائرة السحر والعجب. إلى الواقعي التخييلي. والتي هي ليست من الواقع لكن تتعدد نماذجها في الواقع، إلى شخصيات ذات مرجعية واقعية توثيقية كذكرماركيز لاسم جدته"**تراكيلينا**"واسم زوجته"**مارسيديس**". كل هذا التنوع يدفع بالقارىء الى الوقوع في دائرة الغواية ومتعة الحكي في الآن نفسه.

الشخصية الأنثروبولوجية ورؤية العالم

نحسب أن التنوع والتعدد في شخصيات "مئة عام من العزلة" له أهميته، إذ تمكن ماركيز بفعل هذا التنوع والتعدد من أن يقدم لنا رؤية للعالم.عالم أمريكا اللاتينية الأنثروبولوجي. وهذا من شأنه أن يدعم فهمنا لهذه الشخصيات الأنثروبولوجية بما قدمته لنا على مستوى هذا المتن من تغطية شبه كاملة للحياة المادية والمعنوية للمجتمع الكولمبي والأمريكولاتيني، المسربل بالغموض والسحر والعنف. فإن نجحت الشخصيات الأنثروبولوجية في تغذية فضائها الروائي بالعجائبي والإدهاشي عن طريق المفارقة والتناقض، الباعث على القلق والتردد في نفس القارىء. ففي عجائبيتها رؤية للعالم [22]. عالم (ماكوندو والتي ربما هي كولومبيا بأكملها. لكن ماكوندو هي أيضا بقعة في العالم. إنها تقترب من صورة أمريكا اللاتينية. بل هي محاولة لايجاد ثنائية كبديل لهذا العالم بأسره)[23]. فماكوندو موجودة في كل مكان. هي فضاء رمزي للعوالم المضطهدة والمستغلة. عزلة عالم أمريكا اللاتينية المتخلف. إن واقعية ماركيز السحرية قد حطمت ماكوندو بعد أن شيدتها بما نشرته شخصياتها العجائبية من رعب الفوضى والعبثية والخطيئة المدمرة والموت. مما جعل النقاد يطلقون على رواية "مئة عام من العزلة" رواية الموت'.أو "لعنة الغواية". فإن كانت عجائبية شخصيات الخطاب الفانتاستيكي تدخل (الفوضى المدمرة. ليس في العالم الواقعي أو الخيالي. ولكن في رؤيتنا للعالم. وهذا يعني أن الصدام في هذا المستوى يكون بين رؤية الفانتاستيك للعالم. وبين رؤية القارىء للعالم ومع كل ما تحمله الأولى من أحداث إدهاشية) [24].

فإن ما يعترض المتلقي من تردد وحيرة أمام معروضات النصوص العجائبية، وما تحمله من رؤية فوق طبيعية ذات حمولة معينة للعالم الطبيعي تجعل رؤية القارىء لهذا العالم محط شك وتساؤل[25].

وكون الفانتاسيك:(رؤية للعالم. فذلك شيء منطقي. لأنه رؤية مؤطرة لها خلفياتها ومرتكزاتها الفكرية والاجتماعية)[26]. وفي

---

[22] - ينظر: شعيب حليفي :شعرية الرواية الفانتاستيكية .المرجع السابق .ص.42.

[23] - بلينيو أبو ليبو مندوثا :غابرييل غارسيا ماركيز رائد الواقعية السحرية .ترجمة وتقديم :عبد الله حمادي- المؤسسة الوطنية للكتاب.الجزائر.1983.ص.21.

[24] - ينظر-3 jean raynand –fantastique et science fiction en poétiques.lyon 1983-p9: نقلا عن شعيب حليفي .المرجع السابق .ص:42

[25] -ينظر : شعيب حليفي .المرجع نفسه.ص:43

[26] - شعيب حليفي-شعرية الرواية الفانتاسيكية.ص:43

هذا السياق يرى:غولدمان:(أن الأعمال الأدبية لا تعبر عن الأفراد وإنما تعبر عن الوعي الطبقي للفئات والمجتمعات المختلفة بمعنى أن الأديب ولو كان فردا لكنه يختزل فيه ضمير الجماعة ورؤية الجماعة التي ينتمي إليها.)([27]). فوظيفة الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية هي تجلية لهذه الخلفية الفكرية والاجتماعية لأمريكا اللاتينية.

عوامل تركيب الشخصية الانثروبولوجية العجائبية

لا يتم اكتمال تشكل السمات العامة للشخصية الأنثروبولوجية العجائبية إلا بتضافر وتفاعل التصوير الداخلي والتصوير الخارجي للشخصية(فالشخوص العجائبية يتم تركيبها بشكل دقيق يساهم فيها التصوير الباطني لها من حيث نفسيتها وتفكيرها، وما يعتمل من مخزون يكون موسوما بالتحولات..عن طريق المونولوج والحوار والوصف. بالاستبطان من طرف الشخصية ذاتها أو من طرف الراوي، يتمم تبئير ماهو داخلي(...)أما التصوير الخارجي. لسمات الشخصية فهو يتمم الاستبطان، ويشكل المرآة التي ينعكس عليها بوصف الحركات. والملامح وتحولاتها، وبعض التفاصيل المتعلقة بالصورة والحجم للشخصية)([28]).

فشخصيات رواية "مئة عام من العزلة "هي من هذا النمط ولا سيما العجائبية منها، فما ظهور شخصيات "مئة عام من العزلة" بهذا النضج الفني والتصوير الواقعي السحري.

والتفاعل الدينامي التطوري والتحولي داخل النص واستيعاب الواقعي المعقد والمتناقض إلا بلجوء ماركيز إلى طرق عالم شخصياته الداخلي المتأزم والمكبل بعادات وتقاليد المجتمع، واليائس المحبط بالضغوطات السياسية والمظالم الديكتاتورية. وما تعانيه الشخصية من ألم وحسرة التخلف العلمي والتكنولوجي، وانعكاسات ذلك على ملامح الشخصية الخارجية من تحولات وامتساخات عجائبية، وتصرفات وطبائع غريبة فوق طبيعية وذلك عن طريق المونولوج، والتحليل النفسي واستبطان دواخل الشخصية المكبوتة.

كمعالجة ماركيز للحالات النفسية التي تعانيها شخصياته كشخصية أمارانتا القاسية والمحبة في نفس الوقت. والتي قتلت ريميديوس الجميلة إبنة أبولينار موسكوتي أول حاكم لبلدة ماكوندو بالسم غيرة وحسدا. وقتل ريبيكا المتبناة لزوجها خوسيه أركاديو رميا بالرصاص من دون سبب، والوصف العجائبي لحالتهما النفسية المعذبة بعد جرائمهما. وإصابة خوسيه أركاديوبوينيديا مؤسس ماكوندو بالجنون والهذيان والهلوسة نتيجة فشل تجاربه العلمية، وعدم جدوى اختراعاته المتنوعة: فقد:(**تحول خوسيه اركاديو بوينديا من شخص مبادر ونظيف، إلي رجل ذي مظهر متشرد، مهمل في ملبسه، بلحية مشعثة لا تتمكن أورسولا من تشذيبها إلا بمشقة، مستخدمة إحدى سكاكين المطبخ، ولم يكن يعدم من يعتبره ضحية نوع غريب من السحر الخبيث**)[29] .

ويزداد التأزم النفسي لهذ الشخصية سوءا وتعقيدا، فيعمد السارد إلى التعجيب والسحري عن طريق التضخيم والمبالغة في رسم قدرات جسده العجائبية. فقد حطم مخابره وورشه وكاد أن:(**ينقض على بيته، عندما طلب أورليانو**

27 ـ صلاح فضل :مناهج النقد المعاصر. دار الآفاق العربية .القاهرة.ص: 56

28 شعيب حليفي:شعرية الرواية الفانتاستيكية. المرجع السابق .ص.175

29 - غابرييل غارسيا ماركيز:مئة عام من العزلة. ، ص: 17 .

المساعدة من الجيران، وقد تطلبت السيطرة عليه قوة عشرة رجال، وأربعة عشر من أجل تقييده، وعشرين رجلا لجره حتى شجرة الكستناء في الفناء حيث أبقوه مربوطا، يعوي بلغة غريبة...)[30]

...الخ. كما يلجأ ماركيز إلى التصوير الخارجي لفواعل خطابه السردي "مئة عام من العزلة".متمما به التبئير الداخلي للشخصية، بما يضفيه عليها من ملامح وأفعال وامتساخات وتحولات عجائبية دقيقة. بل وخارقة أحيانا، متجاوزا بوصفه هذا عقلانية وموضوعية الطبيعي المألوف. كوصفه الخارجي والعجائبي لقوة وضخامة جسد خوسيه أركاديو (الإبن) والعائد بعد اختفائه حين رحل مع الغجر الذين قدموا إلى "ماكوندو" كعادتهم كل عام، جالبين معهم آخر الاكتشافات العلمية والسحرية ليقدموها أثناء عروضهم السركية(عروض السرك)، وما طرأ عليه من تحولات جسدية في قمة الغـــــرابة:(**كان القادم رجلا ضخما، يكاد الباب لا يتسع لكتفيه المربعين، وتتدلى ميدالية عذراء الريميديوس من عنقه الذي مثل عنق ثور بيسون، وكانت ذراعاه وصدره ممتلئة بالكامل بأوشام ساراديبية، ويشد على معصمه الأيمن سوار "الأطفال على الصليب "النحاسي، كان جلده مدبوغا بملح الأنواء المتقلبة، وله شعر قصير منتصب كعرف بغل، فكّان حديديان، ونظرة كئيبة، يضع حزاما أسمك مرتين من حزام حصان، وينتعل جزمة ذات طماق ومهمزين، وحذوتين حديدتين في الكعبين، ومجرد حضوره يعطي الإنطباع الراجف بحدوث هزة مزلزلة.)**[31].

وكذلك الرسم الخارجي العجيب والداخلي الغامض لشخـــــــــصية الغجري ميلكياديس صاحب سر'الرقاق' سر آل بونييديا. فالوصف أوالرسم الخارجي كثيرا ما يومئ إلى عالمها الداخلي. وهذا النوع من الشخصيات يصطلح عليه:

(بالشخصيات الدائرية" والتي تشكل عالما كليا ومعقدا يتطلب من المتلقي أن يتخصل بالدقة في استيعاب شمولية هذه الشخصية الحاملة لعالمها المتناقض)([32]).

كشخصية الكولونيل ومهنة الحرب وأروسولا وعاجئبية إدارتها للبيت الكبير وما وريسيو وسرّ الفراشات التي تلاحقه ".مقابل الشخصيات المسطحة". ذات السمات المحددة، مما يجعل وظائفها أو أفعالها ثابتة غيرفاعلة. والهدف منها، تثمين المشهد العجائبي.

فالشخصية الانثروبولوجية في "مئة عام من العزلة "كما ذكرنا في بدايات هذا العنوان نوعان. ينطلق ماركيز في عرض شخصياته ذات المحمول الانثروبولوجي سواء البشرية منها أو المشيأة وما تنتجه من أحداث ،وما تتحرك فيه من فضاءات بملامح وتصرفات شديدة الشبه بماهو في الواقع، إيهاما منه للمتلقي بواقعية ومألوفية مكونات خطابه السردي. حتى إذا ما أوغل بالمتلقي في غياهب النص بدأت مظاهر التحول تظهر على الشخصيات الأنثروبولوجية تدريجيا، معبرة عن ماضي وحاضر ومستقبل مجتمعها المأمول. إما بما يصدر عنها من وظائف وما يترتب عنها من أحداث في غاية الغرابة والإدهاش، خارقة لمنطق الواقع ومألوفيته، مع المحافظة على الملامح والمواصفات الفيزيقية العادية للشخصية بمختلف تجسداتها. وإما يفاجئنا السارد بالتحول أو الامتساخ العضوي (الجسدي)، الكلي أو الجزئي للشخصية. أو بتوظيف شخصيات خارقة لامرئية،يثير بها القلق والرعب في نفس المتلقي.

---

30 - المرجع نفسه. ص : 100 .

31 - غابرييل غارسيا ماركيز.مئة عام من العزلة ، المرجع السابق ، ص : 113 .

32 - شعيب حليفي.المرجع السابق.ص.175

ففي مثل هذا النوع من النصوص. نصوص الواقعية السحرية. نلفي الكاتب يراقب ويوجه ويدير أحداث ومصائر شخصياته داخل عالم الرواية بأدوات لغوية وتقنيات أسلوبية مميزة. كالوصف الدقيق المتكىء على التضخيم والمبالغة والتكرار لبعض الألفاظ والعبارات الرامزة والتهكمية، مع توظيف المخزون الأسطوري والخرافي الشعبي.كل ذلك من شأنه أن يضفي على مكونات خطابه السردي سيماته العجائبية، الفوق طبيعية. فمعظم شخصيات 'مئة عام من العزلة' نجدها تتحول تدريجيا (فقبل بروز التحول والامتساخات الشخصية، هناك إيهام ببداية واقعية يتم من خلالها عرض الشخصية كشيء سوي. ثم التدرج –استباقا واسترجاعا–في الكشف عن الاحداث التي تجعل من الشخصية كائنا غير عادي)[33].

فقد تتعرض الشخصية الانثروبولوجية لظاهرة التحول إما بسبب ما تعرضت له من محن وأحداث فجائعية أو تحت ضغط الذاكرة المعبأة بالانهزامات والخيبات المتراكمة. وقد يحدث التحول بسبب تهيؤ الشخصية لا ستقبال ما تتوقعه من أوضاع أو أحداث جديدة. وقد يكون هذا التحول إيجابا أو سلبا على الشخصية ذاتها، أو على محيطها الاجتماعي. كشخصية خوسيه أركاديو بوينديا المتحولة إلى شخصية مصابة بالهذيان والجنون جراء خيبة تجاربه العلمية المتكررة، وما لقيه من معارضة واستهزاء من آل بيته:**(فأصبح يعاني أزمة تعكر مزاج جديدة، ولم يعد يأكل بصورة منتظمة، وصار يقضي يومه متجولا في أنحاء البيت، وكان يقول لأورسولا: " تحدث في العالم أشياء لا تصدق، فهناك بالضبط، على ضفة النهر الآخر، يوجد كل أنواع الأجهزة السحرية، بينما نواصل نحن العيش كالحمير")**[34]

وشخصية الكولونيل الرافضة للوضع السياسي المتنكر لمبادىء المجتمع والموالي للراسمالية الغربية وما سببه له من تحول إلى شخصية دموية مهوسة بالقتل لدرجة أنه اتخذ من الحرب هواية.

فإن تنوع الشخصية الفانتاسيكية:(يرسم تطورية لا يمكن رصدها إلا عبر النصوص الروائية ذات التشكيل التعجيبي، وانطلاقا من خصائصها الحاملة للامتساخ والتعارض من جهة ثم التحول والخرق للمألوف وفوق طبيعي من جهة ثانية)([35]). فأهمية الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية(تكمن في عجائبيتها وملفوظها الغريب الذي يلامس حواف العقل الحقيقي)([36]). أي في ما تضخه في النص من عجائبية الأفعال والأقوال وإمداده بنفس الحكي. إضافة إلى ما تحققه من تعبير عن الخلفية الأنثروبولوجية للواقع الاجتماعي. وهذا ما يميز الشخصية الانثروبولوجية العجائية عن أنماط الشخوص الأخرى.



[33] - شعيب حليفي:شعرية الرواية الفانتاسيكية. ص:175

[34] - المرجع السابق، ص: 15.

[35] - شعيب خليفي: المرجع السابق. ص: 180

[36] - المرجع نفسه. ص: 173

الحس الإبداعي عند الأطفال وإمكانات تفعيله

د.علي ملاحي
جامعة الجزائر

خيال الطفل غير محدود.. هذا ما أثبتته مختلف الدراسات السيكولوجية والسوسيولوجية والبيولوجية على حد سواء- ناهيك عمّا أثبتته التجارب اليومية على مرّ الأزمنة (1)

إن نشدان الحرية ورفض القيود والرغبة في الاكتشاف اللامحدودة وكثرة الأسئلة التي يطرحها الطفل في المراحل الأولى من بداية الكلام تؤكد أن خيال الطفل يعبر عن ذلك العالم الذي يخلفه أمامه ويعلن عن فرحه، حتى عندما يلعب بالتراب.. أو عندما يقوم بفعل من الأفعال. ولعله من العلم بمكان القول إن ردّ الفعل الطبيعي الذي يصدر عنه عادة عندما نريد فرض موقف معين عليه كاف لتأكيد الفكرة التي تقول بأن الطفل بطبعه ميّال إلى التمرد وميّال إلى تحقيق الذات خارج إملاءات المقربين مثل الأب والأم والإخوة أو أي طرف من أطراف العائلة القريبين من وجدانه. إن ملكته الإبداعية لا تتقبل إنكار إرادته وهو ينبسط حين يختلق شيئا ما بنفسه.. وكل اكتشاف مهما كان بسيطا يجعله يشعر بالانتصار. وهو ما يوحي بان الطفل يحتاج إلى أن نعامله وفق ثقافة خاصة تتماشى، بل وتأخذ بعين الاعتبار حسه الإبداعي لأن ذلك يجعله قادرا على امتلاك إرادته ومن ثم بناء كيانه الروحي (2)

إن الفطرة الربانية التي حبت.الطفل بهذه الملكة القابلة والقادرة في الوقت نفسه على النمو والتفاعل والتطور والاكتشاف، تجعلنا نحس بثقل المسؤولية الأخلاقية والإنسانية والدينية إزاء أطفالنا، لنمد لهم اليد الحنونة المقدسة التي تجعلهم قادرين على صقل مواهبهم في أي ملكة نلمسها فيهم منذ سن مبكرة، ولا يجب أن نحول رغبتهم أو طموحهم البريء.. إلى معاناة صامتة. إن تربية أبنائنا ناهيك عن كونها غزيرة في كل واحد فينا، فهي عبادة.. وشعور حضاري ووجودي بشهادة كل الأعراف الدينية (3)

لعله من المفيد الإقرار منذ البداية بثقل المهام المتعددة المطلوب توافرها في كل الأطراف المتصلة بالطفل والتي من شأنها العمل على اكتشاف درجة الحس الإبداعي ومن ثم معرفة النافذة الحساسة التي نطل من خلالها على عوالم الطفل لفهمها وبلورتها وترجمة أفعالها. ومن ثم توجيه حسه الإبداعي.

إن الأمر لا يتطلب جهازا خاصا نضعه في جسم الطفل، في قلبه مثلا أو في جانب من رأسه.. أو في احد أطرافه..

هذه المهمة الأخلاقية الثقافية تبدأ بالوالدين.. ذلك أن الطفل حين يولد في مجتمعنا العربي الإسلامي يخضع لتقاليد عديدة.. يفرضها العرف.. وهي في حقيقتها (تجارب عائلية) مهمة من شأنها أن تفعّل حياته. وتبدأ هذه العملية باختيار الاسم الذي يلعب دورا في حياته، ويجعل منه شخصا له جاذبيته وحيويته. واختيار الاسم في الزمن المعاصر.. أصبح من العوائق النفسية التي تحبط في أحيان كثيرة إرادة الطفل.. إن تسمية الطفل باسم من الأسماء التي تجعل الطفل مثار سخرية بين أقرانه منذ اليوم الأول تعدّ جناية اجتماعية وثقافية يفترض أن يأخذها القانون بعين الاعتبار.

لقد سمعت عن طفل سماه أبوه تبركا بعلي بن أبي طالب(حيدر). وبمجرد أن دخل الطفل إلى المدرسة وجد نفسه شخصا مشبوها.. يكثر زملاؤه من مناداته بأشكال صوتية مختلفة مضمونها التنكيت والسخرية: "نزلت أهلا يا حيدر". حيدر يدخل المدينة..الخ.. الأمر الذي أدى بالطفل إلى الهروب من المدرسة.. إن إحساس الطفل بالحياة.. ثم بالإبداع يبدأ من هنا.. من اختيار الاسم الذي يجعل وجوده منسجما مع الأسماء التي يفرضها العرف ولا يجب أن يتحول الأمر إلى صلاحيات متعجرفة تجعل الآباء والأمهات والعائلة تفكر بطريقة سائبة أو عشوائية نابعة من شعور عاطفي مرحلي تندم عليه العائلة نفسها. وللعلم فإن عائلات كثيرة بدأت تستعمل عددا من الأسماء التي لا صلة لها بالعرف ولا بالتقاليد ولا بالواقع، أسماء هجينة إلى درجة الغرابة، أسماء غربية أو أسماء عصافير نادرة أو أسماء زعماء اندثروا أو سقطوا لاعتبارات معينة.

إن من يسمي ابنه"نابليون" أو"صدام" أو حتى عنترة أناني حتى النخاع لأنه سيحول ابنه بعد مرحلة من السّن إلى ركام من الغضب الداخلي والعقد غير المحدودة. إن تقليد أسماء المغنّيين المستعارة غالبا ما يدفع الطفل إلى التخنث أو الانطواء أو الإحباط في مساره الدراسي ثم المهني. وللتأكيد فإن الأسماء العلمية الكبيرة والشخصيات المسؤولة لا تتحقق في هذه الأسماء الغريبة التي يحملّها عادة بعض الأولياء لأبنائهم. وهي أسماء يطلق بعضها على القطط والكلاب وبعض الطيور التي تربّى..

إن مسؤولية المصالح الإدارية ومعها العدالة كبيرة في هذا الاتجاه.. بل ويتحمل المجتمع الفني والأدبي والفكري مسؤولية كبرى في هذا المجال وهي مسؤولية مصيرية وثقافية.. وأنا مع الذين يؤمنون بمبدأ وضع حدّ للأسماء الغريبة من قبل الهيئات التي تحافظ على خصوصيات العائلة الجزائرية والعربية والاسلامية بالشكل الذي يأخذ في الحسبان الثقافة والمحيط والمعنى الجمالي للاسم إن اعتماد أسماء تآكلت مثل قويدر، وقدور، ورطة، بطة، ومسيسة، وزينة، وإليسا، وكاميليا.. وبغداد وباتمان، وطرزان، وأليخاندرو ومرجانة وضاوية، وغيرها من الأسماء المفرغة من المعنى، أو الغريبة، أو الشاذة، أو الثقيلة على لسان العائلة الجزائرية بشكل خاص، تعدّ تعديا على الإحساس الإبداعي الطبيعي لدى الطفل الجزائري، وهي نقطة مؤسفة في حياته، ولا تسمح له بتحقيق ذاته لأنها لا تدل على الحب العائلي بقدر ما تدل على التسيّب الثقافي داخل العائلة الجزائرية وان مراجعة عدد من الأسماء التي غذتها ثقافة العولمة والأسماء التي خلفها الاستعمار ناهيك عن عدد من الأسماء التي زرعتها بعض الجماعات الدينية المتطرفة.. تحتاج إلى هيئة ثقافية قادرة على إعادة النظر في كثير من الأسماء التي تخلّ بواقعية الأسماء العائلية الجزائرية.

هنا لا بد من التنبيه إلى كثير من التعسّف الذي تمارسه بعض العائلات على نفسها من خلال بقائها على ألقاب كثيرة بعضها يجرح القلب وبعضها يخدش الحياء. وبعضها مثار سخرية. وقد كانت تدرس عندي منذ سنوات طالبة لقبها أقرب إلى "الوقاحة" الأمر الذي كان يفرض علي مناداتها باسمها فقط تحاشيا لعدم وقوع فوضى داخل المدرج.

إن الإحساس الإبداعي عند الطفل لا يمكنه أن ينمو ويصبح فاعلا في ظل الاسم أو اللقب الذي يمثل عقدة لا تسمح للطفل بالانطلاق. وهو المغرم-بطبعه- بالحرية. لأنه آية من آيات الله.

والدليل على ذلك أن المولود أو المولودة نسارع إلى الرد على صرخته الأولى بالأذان في أذنه لبث روح الانطلاق في حواسه ومشاعره ومن ثم مباركة صرخته(4) ومن المؤسف هنا أن عائلات كثيرة وقعت عرضة للطلاق للاختلاف في اختيار الاسم المناسب للمولود. مما يعني أن الأمر صار مسألة حساسة في مجتمعنا وهو يشير إلى ظهور نوع من

الصدام الثقافي داخل الواقع الثقافي للعائلات الجزائرية.

يكبر بؤسنا الثقافي عندما نسمع عن عائلات تحتفي بأشكال من الموسيقى الراقصة احتفاء بالمولود(ة)، وكأني بهذه العائلات تريد تغذية هذه الروح الطاهرة المقدسة منذ اليوم الأول بقيم لا قبل لبراءة الطفل بها(5) إن الطفل صفحة بيضاء.. (أبواه يهودانه أو ينصرانه...) نعرف هذه الحقيقة، ونلهث خلف ثقافة ندرك في أعماقنا أنه لا تجعل من هذا الابن نسخة أصلية. إن الطفل يمتلك قدرات فطرية تساعده على تقبل المعلومات اللغوية، وهذا يعني أنه مهيأ حسب ميشال زكرياء لأن يكون قواعد لغته الأم ومن ثم فهو بشكل شعوري أو لا شعوري يمتلك قدرة خلاقة على صياغة معانيه الصورة إبداعية تتحول وتتبلور مع تقدم عملياته الوظيفية في اكتساب اللغة والتجارب والقيم(6)

إن تثقيف الطفل بدءا من لحظة الولادة، لا يختلف عن الحليب الذي يرضعه.. فإذا كان هذا الحليب يحتوي على أي علة.. أحدث سوءا في الطفل.. وعرّضه لهلاك مختلف الأطوار.

في هذا السياق لا تختلف المعاملة القاسية عن المعاملة المدللة للطفل في النتيجة-لأن ذلك يؤدي إلى إنتاج طفل غير سوي، يتحول بموجبه إلى كتلة من الضغوطات أو كتلة من الأنانية، وخلاصته عدم قدرة الطفل على الإبداع.

إن التربية العادية الخالية من المبالغة هي التي تعطي للطفل أولا الشعور بالحاجة إلى مواجهة الحياة، وثانيا تحفزه على الاكتشاف والإبداع (7) إن الطفل الذي يبني جبلا رمليا ثم يهدمه ويعيد بناءه، والبنت التي تجسّم بيتا بالتراب أو الطين وداخل البيت عروس.. لا يمثل تصرفا عاديا للتوجيه وإنما يتضمن ذلك الإحساس الإبداعي العميق لدى الولد أو البنت على حد سواء. لان لكل منهما مملكته التي يبدع من خلالها. وهذه سنة الله، فإنه لا يمكن للبنت أن ترسم نفسها إلا عروسا ولا تضع في مخيلتها صورة أخرى. ولذلك لا بد من الأخذ بعين الاعتبار هذه الفطرة واحترامها.. ولو أراد أحدنا إقناع البنت بان تلعب بسيارة عسكرية مثلا أو اللعب بلعبة ذكورية لفشلت، ولو خيّرناها بين الدمية ولعبة أخرى من لعب الأطفال الذكور لمدّت يدها إلى الدمية في كل مرّة..

في هذا الشأن لا بد من التنبيه إلى ظاهرة غير صحية انتشرت في عائلاتنا الجزائرية وهي تدل على "تهور" ثقافي في الغالب، ولا يكشف الأمر إلا عن"حالة الخوف القصوى من المستقبل" لدى عائلاتنا التي تراقب الأبناء بحدة في كل صغيرة وكبيرة إلى درجة تحويل الطفل إلى أراجوز لا يتحرك إلا بأصبع معين. في نظام تسلطي حاد مبني على مبدأ "راقب وعاقب".

إن الضغوطات المبرحة على الطفل لا تسمح له باحتلال إرادته الإبداعية، وتحوله إلى آلة مبرمجة. إن رغبة الوالدين في تفوق-أو نجاح على الأقل- الابن يجعل هذه العائلة/الأم أو الأب يتتبعون آثار الطفل في كل ما يحصل عليه من نقاط في المدرسة، وكثيرا ما تهدد العائلة الابن أو البنت بالضرب أو الطرد أو الحرمان من كل شيء في حالة عدم الحصول على علامات مرتفعة، وهو ما يجعل الطفل أو الطفلة يلجأ إلى ممارسة الكذب أو تزوير نقاط الكشف حتى لا يتم التعرض للعقوبة القاسية. إن العلامات الضعيفة تعني عادة عند الأم خاصة إهمال الطفل لدروسه.. وهو الأمر الذي تراه العائلة وضعا غير مقبول يتطلب العقاب الشديد للطفل، وهذا هو الخطأ الكبير لأنه يقود الطفل إلى ارتكاب حماقات قد لا تحمد عقباها خاصة في ظل انتشار القيم والأفكار والأسباب المخلة بالحياء وبالحياة الاجتماعية السليمة.

وكثيرا ما تبحث الأم ومعها أحيانا الأب عن الأسباب التي أدت بالطفل إلى هذا الضعف المدرسي أو هذا الكذب أو هذه السرقة أو هذا الجلوس خارج البيت مع الأشرار أو القيام بفعل دون الاستشارة أو ما شابه ذلك.. كل ذلك يعني بالنسبة للطفل إذلالا وإنقاصا من الكرامة خاصة إذا كانت العقوبة أمام الإخوة أو أبناء الجيران... إن هذه الضغوطات من شأنها أن

تحول حياة الطفل إلى كابوس، لأنه لا يفكر في العواقب وقد تقوده إلى الهاوية من خلال الهروب أو التعمد في شرب السجائر، وغير ذلك من الأفعال المخلة بتقاليد الحياة السوية التي تصبح بالنسبة للطفل أفعالا غير محظورة لأنها بالنسبة له تحد واثبات للوجود، ورفض صارخ، وهو لا يفكر بعد ذلك في العقوبة لأنه هو يعاقب نفسه قبل عقاب الوالدين أو العائلة.
إن مواجهة الطفل بسؤال أثناء العودة من المدرسة فيه حرج للطفل، والمفروض أن تتجاوز العائلة ذلك وتترك له حرية التصرف داخل البيت ومراقبته عن كثب دون شعور منه، لمعرفة حاجته. لأن ذلك يعطيه الإحساس بالأمان ومن ثم إعطائه فرصة الدخول في تجاذب مع كل الموجودين في البيت. لأنه في النهاية هو الذي يطلب.. وهو الذي يبحث عن وسيلة التواصل مع الأم للحصول على الأكل أو الشرب أو تحقيق رغبة معينة. إن البيت هو فيض من الحنان والصدق والعفة. فإذا تحول إلى جحيم في العلاقة فإن ذلك سيؤدي إلى وقوع المحظور.. الكذب أو أي شيء آخر. والكذب يؤدي إلى ارتكاب الخطأ. والخطأ يؤدي إلى العقاب والعقاب يؤدي -إذا استمر- إلى التمرد والشذوذ. إنه لا يوجد طفل سيء.. بطبعه.. وإنما هناك مسبّبات لذلك. والعائلة هي السبب المباشر لذلك. فإنما هناك.. مسبّبات لذلك والعائلة هي السبب المباشر لذلك، فإذا أرادت العائلة نتيجة سليمة فإن مفتاح أبنائها بيدها (8)

إن الطفل المزود بقدر معقول من الحب والتقدير والتشجيع هو الذي ينجح. وهو لا يضطر إلى الكذب، لذلك تنمو مخيلته في صورة طبيعية يكون فيها الكذب شذوذا والعنف شذوذا والسرقة شذوذا والإخلال بالأمن أو التطاول على المجتمع شذوذا.. وهكذا..(9)

يروى عن عبد الله بن عامر قوله: جاء رسول الله(ص) إلى بيتنا وأنا صبي صغير فذهبت لألعب فقالت أمي يا عبد الله تعال حتى أعطيك. فقال(ص) وما أردت أن تعطيه فقالت (تمرا) فقال أما أنك لو لم تفعلي لكتبت عليك كذبة.

إن الصدق مع الأبناء.. هو أبلغ وأحسن مفتاح لتفعيل شخصيتهم وتنمية إحساسهم الإبداعي، لذلك لا يجب التعامل بسخرية مع ملكات الطفل.. فإذا لاحظت العائلة أي ميل إبداعي عند الابن فإنها معنية بتزكية ذلك الميل وترشيده.. حتى إذا حصل العكس فإن الطفل هو نفسه الذي يكتشف ذلك ويراجع نفسه. وقد أثبتت لنا تجارب العباقرة من المخترعين والمكتشفين والعلماء والأدباء والفنانين والأطباء والإعلاميين وحتى الحرفيين على اختلاف مشاربهم أنهم لا ينسون من مدّ لهم يد العون والتشجيع في طفولتهم. إن الإبداع وليد المعاناة. المعاناة الصادقة، لذلك ينتبه الطفل عادة إلى وضع عائلته.. فإذا كانت العائلة فقيرة وكان هذا الطفل صاحب ملكة إبداعية معينة فإنه كثيرا ما يتألم. وكثيرا ما يتحول هذا الألم إلى نجاح.

وتشهد تجارب كثيرة أن العبقرية لم تكن في يوم من الأيام وليدة التربية المدللة. والنتائج العالية في الامتحانات في الغالب يحصل عليها أطفال ينتمون إلى عائلات بسيطة جدا. وبفضل انتباه المجتمع إلى هؤلاء ورعايتهم يتحولون إلى أعلام من الدرجة الأولى وهو ما تؤكده الدراسات الاجتماعية والثقافية والنفسية والواقعية كذلك. وقد أثبتت الوقائع الكثيرة أن الطفل المدلل تتراجع لديه ملكة الخيال وملكة الإبداع والمبادرة. كما تؤكد التجارب أن الأبناء الذين يكبرون في الثراء تكون لديهم ملكة الإبداع متقهقرة بسبب حياة البذخ التي يعيشونها. والعامل لا يرجع إلى البذخ بقدر ما يرجع إلى نفسية الطفل أو سليقته التي تنمو في وضع يبدو كأنه مستغن عن أي حاجة إلى الاكتشاف والإبداع والابتكار (10)

روى لي أحد الأساتذة الجامعيين البارزين أن ابنته فشلت في البكالوريا. كما فشل ابنه في شهادة التعليم المتوسط. رغم أنه يوفر لهم كل أسباب الراحة وكل الوسائل المادية والمعنوية،

في حين أن ابنة جاره الفقير التي لا تملك ابسط وسائل التعلم والراحة والأكل واللباس نجحت بتفوق واضح، الأمر الذي جعله يبكي من شدة الغيظ والخيبة، ردّ فيه الأسباب إلى الأم/الزوجة/ التي تسمح للولدين الجلوس مدة طويلة أمام التلفزة، وجعله ذلك يقطع خط البارابول ثم حرمانهما نهائيا من مشاهدة التلفزة. ومع تكرر المشاركة في الامتحان وإعادة السنة حدث الموقف نفسه.. وهو ما جعله يفكر بطريقة أخرى خلاصتها أن التفوق لا يعني توفير كل شيء للأبناء.. وإنما الأمر يرجع إلى هذه الملكة وإلى هذا الحس الإبداعي الخلاق الذي يحمله وجدان الطفل. وهو ما أكده لي أحد الأطباء وكيف أن ابنة الممرض الذي يعمل عنده تنجح كل سنة بتفوق منذ سنوات الابتدائي بينما أعادت ابنته السنة الدراسية أكثر من مرة. في حين حمد احد الأطباء الله على أن أحد أبنائه ظل متفوقا حتى أنهى الجامعة في الطب بتفوق، بينما فشل ابنه الثاني في تحقيق النجاح. مع أنهما كانا يخضعان لنفس المعاملة الأسرية من الناحية المادية، وأرجع ذلك إلى الدفء العائلي الذي كان يعامل به الأول(يعامله الأب مثلا كأنه صديق منذ الطفولة) بينما يأمر وينهر ابنه الثاني، وكثيرا ما كان يقول الابن لأبيه"تحب أخي أكثر مني.."

إن بناء علاقة محببة بين الطفل ووالديه- على فقرهما أو ثرائهما- هي التي تعطي الثقة للطفل وتجعله يمتلك روح المبادرة بشكل عفوي وبصورة إرادية واعية، ولتأكيد هذه المسألة لا بد من مراعاة قدرات الطفل المختلفة الإنسانية واللغوية والإبداعية. إذ مثلما يدرك الطفل أنه إنسان وانه مختلف عن القط والبقرة وعن القرد وعن الخروف، فإنه أيضا يكتشف انطلاقا من صلته بأمه أولا وبمحيطه ثانيا القواعد اللغوية، ومثلما يكتشف الحياة بشكل متدرج يكتشف قدراته الإبداعية بشكل متدرج، لذلك لا بد من تحسيسه بأهمية هذا الاكتساب حتى إذا بدأ يقرأ الإبداع بأشكاله المختلفة في مرحلة ثانية من العمر المدرسي يكون قد تشكل لديه وعي بان ما يقرأ هو عمل متخيل وليس حقيقة. إن المخزون القصصي الذي يجده الطفل أمامه هو عامل وعي في الأصل، فإذا تحول إلى عنصر إحباط فإن ذلك يشير إلى عدم جدية التربية العائلية. وهذه مسألة تحتاج من العائلة نوعا من الفطنة لاكتشاف مثل هذا الحس الإبداعي في تلقي القصص البطولية التاريخية والاجتماعية والخرافية والدينية.. وإعطاء الطفل الفرصة في امتلاك شخصيته التي تحتاج بقوة إلى الإحساس إبداعيا بالقيمة الذاتية وبالطمأنينة. وهذا المستوى من الحس الإبداعي لدى الطفل هو ما يمكن أن نسميه"الشجاعة الأدبية" (11)

إن امتلاك الطفل للشجاعة الأدبية في امتلاك اللغة، ثم التواصل بواسطتها ثم التعلم والتثقف من خلالها، هو الذي يجعله يكتشف لعبة الحياة الكبرى. لذلك يستدعي الأمر من العائلة والمحيط.. بم في ذلك المدرسة أن تحسس الطفل بأهميته وبأن ما يقوم به شيء جدير بالاهتمام، ولا بد من الإنصات له إلى كل ما يقوله ولا بد من الدخول في حوار معه. إن أسلوب عدم الاكتراث بما يقوله الطفل إساءة اجتماعية وتربوية في حق الحس الإبداعي الذي يمتلكه الطفل. وإدارة الظهر له أو قمعه وعدم السماح له بالكلام معناه ترسيخ الخوف من المستقبل. وعدم القدرة على المواجهة (12)

لهذه الاعتبارات نجد أن الأطفال عادة ما يجدون تعويضا لهذه الشجاعة الأدبية إما في الأحلام وإما من خلال مشاهدة المسلسلات البطولية والخيالية والتي تجعل الطفل غارقا فيما يراه من خوارق ومواقف (13) خيالية إلى درجة انه يعتقد أنها حقيقة، وقد يبلغ الأمر أن يقلد مثل تلك الأدوار التي يؤديها البطل في مسلسل كالرجل الآلي. ويروي في هذا الشأن الدارسون أن طفلا شاهد مسلسلا خياليا خرافيا وبمجرد أن انتهى المسلسل قام الطفل بتقليد دور البطل الذي كان يطير ويقفز عبر أسطح البنايات المرتفعة ظنا منه أنه بمستوى قوة البطل فهلك الطفل وغرق في دمائه.. وهو

نموذج لأطفال كثيرين وقعوا فريسة هذه الأفكار. إن مصاحبة الأطفال فيما يشاهدون مهمة لأن الطفل في لحظة المتابعة يضطر إلى طرح الأسئلة فإن لم يتوفر له ذلك حلل المواقف بنفسه ولو بشكل غير معقول تماما.

إن تنمية الوعي الأدبي والجمالي والفني والفكري عند الطفل لا تقوم على الارتجال ولا على القمع ولا على وضع العراقيل أو العقبات والحواجز أو استعمال أي أسلوب من أساليب المنع والتكميم والكبح.. إن الممنوع عند الطفل يعني تشجيعه على التمرد وعدم الانصياع .. الدليل على ذلك إن الطفل في السنوات الأولى من الحبو والمشي لا يتردد من وضع يده في النار فإذا منعناه أصرّ على ذلك.. حتى إذا فعل.. يبكي.. ثم يهجر ذلك الفعل بإرادته. ولذلك السلوك دلالته. (14)

إن غرس هذه الأشياء السابقة بما فيها من القيم الأخلاقية والدينية والوطنية والثقافية والإنسانية من كرم وتسامح وحب للناس ودفاع عن الوطن وعن الحق وحتى عن شخصيته وشخصية عائلته.. لا تنشأ هكذا بشكل ارتجالي في وعي الطفل. ولعل هذا ما يجعلنا نشجع بحرارة عالية الوظيفة التربوية، التوعوية التي تنبثق من الأعمال الأدبية القصصية والشعرية والمسرحية الموجهة للأطفال. إن الطفل مثل الأرض البكر المعطاء، إذا تعهدتهاالأيدي الأمينة نشأت صالحة خيّرة.. شجرة طيبة.. وإذا لم تنل الرعاية المطلوبة وتركت بين أيدي مفسدة نشأت شريدة أفسدتها، تهدم نفسها كما تهدم الآخرين. (15)

إن دفع الطفل إلى مناقشة القصص وما تتضمنه من شخصيات بطولية قادرة على تغذية الطفل عقليا ووجدانيا، ويمكنها أن تدخله في محاورات جادة مثمرة تساهم في نشأة وتبلور وتفعيل شخصيته.

ولا يقل دور الشعر بما فيه من طرافة الكلمة وجمالها وبساطتها المتمثلة في (روح النشيد) الذي تطعم به النصوص الشعرية الموجهة للطفل، وبالمثل فإن الحس البطولي الدرامي الذي يتوافر في مسرح الأطفال من شأنه أن يوجه المفاهيم والمواقف ومعاني الحياة في وجدان الطفل ويصوّب أخطاءه العاطفية ويراجع معه حسابات الحياة من معاملة وسلوك وإرادة وتعبير وتفاعل.

على أنهّ لا بد من التذكير هنا إلى أن ثمة خطورة بالغة على وعي الطفل وسليقته وبراءته من تلك الأعمال الأدبية المسمومة التي يغرسها أصحابها في كثير من القصص والمسلسلات المستوردة التي تعرض ضمن القنوات الفضائية الموجهة للأطفال وتلك الأعمال الموجودة على مواقع الانترنيت. إنها كثيرا ما تدس النار في الهشيم، والسمّ في العسل. (16)

إن مشاركة الطفل في مشاهدة التلفزة أو دخول المواقع الالكترونية معه وتخصيص وقت معين له في محاورته من خلال ما يشاهده من أبطال مثلا لا يقلل من شأن الأم أو الأب، بل يزيد في تنمية علاقة الحبّ بين الابن ووالديه، (17) ولا يجب أن تتحول العلاقة الأبوية العائلية إلى سخط وغضب أو أوامر، لأن الذي أودع فينا هذا الوجدان الرقيق اسمه القوي، ولو شاء لجعل قوتنا في أيدينا أو أرجلنا فقط، لكن الحكمة الإلهية أودعت القوة الكبرى في قلب الأم، على ضعف حيلتها.. لتكون خير الأمهات بفضل قلبها الدافىء تصنع الرجال، رجال الغد وتصنع الابطال. الذين يبنون الحياة، ويدافعون عن الوطن والحق والشرف والفضيلة والكرامة.

الهوامش

1- انظر النمو العقلي للطفل.د/عادل عبد الله محمد.الدار الشرقية.ط1990/1 القاهرة ص68، ص70. إذ يناقش جان بياجيه في هذا السياق أهم المراحل والتغيرات المتعاقبة في شخصية الطفل بوصفها مراحل(تفكير) أو (إبداع). ومما يلاحظه أن الطفل يدخل بشكل دقيق مرحلة الاكتشاف والوعي بدءا من سن(07-11) حيث يبدأ جديا في إدراك المعاني الاجتماعية والإبداعية وتبدأ من ثم عملية إدراك أهمية

القيم التي تجعله يبدع داخل إطارها مع الرغبة في التحدي والتمرد.

2- انظر الكتابة للطفل/ بين العلم والفن. بشير خلف. وزارة الثقافة/الجزائر 2007.ص89

3- للأسف الشديد تحولت الكتابة إلى الأطفال تجارة أكثر منها حسا ابداعيا تربويا خلاقا ولا نجد ضمن المبدعين من أثبت جدارته واستمراره وتخصصه بين الكتاب في الجزائر والأمر نفسه لاحظه محي الدين خريف في مقالته اشكالات الكتابة الإبداعية وقضاياها بالنسبة لأدب الأطفال في تونس وجاء في ذلك قوله: ".. رأينا من خلال ذلك أدبا جافا يلقن للطفل في المدارس على ضوء المناهج والمحاور فيمجّه ذوقه وتنبو عنه نفسه لأنه لم يجد فيه الغذاء الروحي ولا الزاد الثقافي .." مجلة الحياة الثقافية/ تونس / ع1983. ومع أن هذا الكلام مر عليه وقت كبير إلا أنه ينطبق على واقع الإبداع الموجه للطفل في الجزائر. ولا أحد ينكر القيمة التربوية للقصص التي كانت تترجم من قصص لافونتين الذي يعد مثلا يحتذى في الكتابة للأطفال على ألسنة الحيوان والذي تأثر فيه حسب الدارسين بكليلة ودمنة . وأنا أدرك أن الأطفال الذين قرأوا قصص الأطفال التي أنتجها بعض كتابنا محدود إلى حد العدم، وأن أطفالنا غائبون في أذهان المبدعين إلا من زاوية التسويق الذي يعود عليهم بالمال الزائد والكتابة السهلة التي تدخل تحت شعار يتعلم الحفافة – أي الحلاقة – في رأس اليتامى وهم الأطفال.

4- هذا ما يجري داخل العائلات الجزائرية غالبا، ولا تخرج عن هذا العرف سوى بعض العائلات التي تغذت بالثقافة الأوروبية.

5- راجع المبادىء الفكرية والتربوية في أدب الأطفال. صبحي سعيد. مجلة الموقف الأدبي/ ع429/ 2007/ ص48.

6- انظر مباحث في النظرية الالسنية وتعليم اللغة. د/ ميشال زكريا المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. بيروت. ط1/ 1984. ص 29، ص 38

7- هذا ما تفرضه امبراطورية الطفل عادة خاصة عندما يمارس أنشطة تتصل بهواياته فيشعر بالمتعة والانشراح ويخرج من الملل والتعب. راجع عالم الفكر. مجلد 27/ ع/ يوليو سبتمبر 1998. المجلس الوطني للثقافة- الكويت ص 234. من خلال مقالة /د/ محمد عباس نور الدين: أهمية التنشيط الثقافي والاجتماعي في تأطير الأطفال والشباب.

8- أنظر مشكلات طفل الروضة وأساليب معالجتها أ. د. كريمان محمد بدير . دار المسيرة ط1/ 2007 عمان. ص241، 282، 289، من خلال حديثه عن علاج الطفل باللعب وبالموسيقى وبالفن عموما.

9- ذلك ما يتأكد من خلال البرنامج التدريبي الذي تعتمده أ.د نابغة قطامي في كتابها(نمو التفكير المهني للطفل). دار المسيرة. ط1/ 2007 عمان.

10- لا بد من التأكيد هنا أن الطفل لا تنمو مهاراته اللغوية والفكرية والفنية بالتقليد على طريقة الببغاء. أنظر مباحث في النظرية الألسنية. مرجع سابق. ص67.

11- تراجع نظرية جان بياجيه في هذا الشأن والمتعلقة بكيفية بناء البنيات العقلية لدى الأطفال. (المرجع: النمو العقلي للطفل. مرجع سابق. ص68.

12- مجلة أسماء، عدد 3 السنة الأولى نيسان 1989، ص49، ص 53.

13- مجلة الموقف الادبي. ع/س/2007/429 (اتحاد الكتاب العرب) دمشق. ص107 راجع أيضا مجلة أسماء العدد المذكور سابقا. ص49.

14- انظر علم الدلالة. احمد مختار عمر. عالم الكتب ط5/ 1998. ص 238 وما بعدها.

15- فن الكتابة للاطفال/ دراسات في أدب الأطفال أحمد نجيب. دار اقرأ. بيروت.

16- من الطرائف العلمية في هذا الموقف ان الطفل يدرك ان الكذب غير جميل عندما يعرف أن الحياة مليئة بالخيال. أنظر مجلة أسماء. العدد السالف الذكر. ص53.

17- يعتقد صاحب مقال الكتاب والتلفزيون والدش. د/ إصلاح حافظ موسى أن حكايات الجدة العجوز كانت أكثر تأثيرا في نفس الطفل ، إذ أنه كان يتخيل أحداث القصة تخيلا شخصيا ولذلك كانت تنمي قدرة هذا الخيال. راجع مجلة السراج العمانية / ص3 / ع36 / ديسمبر 1994. سلطنة عمان.

كتابة الأزمة و وعي الذات، من المعنى إلى الإحالة إلى التأويل
قراءة في ديوان: "صفاء الأزمنة الخانقة " للشاعر(علي ملاحي)

أ.حميداتو علي

تثير قراءة الشعر أسئلة أوليّة، بإعتبارها المدخل الأولي لأية قراءة أو بحثٍ، وما دمنا نروم قراءة ديوان (صفاء الأزمنة الخانقة) للشاعر(علي ملاحي) فإننا سنحيط بالعوالم المفترضة التي تفتحها إحالات النصوص (قصائد الديوان) ونعني بذلك، أننا سنتتبع حركة النص(القصائد)

من المعنى الى الإحالة. ولا يغيب على ذهن الباحث أن قراءة شعر(علي ملاحي) بإعتباره أحد أقطاب الشعر الجزائري المعاصر، لا يمكن فهمه دون أن نضع هذا الشعر في مسار الحركة الشعرية الجزائرية المعاصرة، ودونما رسم لهذا الشعر داخل الإطار العام الذي تتحرك فيه الحركة الشعرية، أي أن الإنطلاق من قراءة النص يفترض أساسًا وضعه داخل مرحلته التاريخية، وداخل المستوى الإيديولوجي العام، ودون إهمال لخصوصيته الأدبية، وإيمانًا منّا كذلك، فإن فهم الشاعر (علي ملاحي) من خلال ديوان واحد، أمر مستعص بلوغه، وقد يكون ذلك ممكنًا، إذا ما رام الباحث دراسة أعماله الشعرية كاملة، ولا يمكن بلوغ هذا المرام إلا عبر سيرورة تقتضي تتبع ودراسة هذه الأعمال كاملة، ووضعها ضمن الإطار العام للحركة الشعرية المعاصرة – كما أسلفنا الذكر– ولذلك فإن هذه القراءة تكون ممكنة، بإعتبار أن النص يقارب من زوايا مختلفة لتعدد دلالاته من جهة، وبإعتباره أكبر من متوالية من الجمل من جهة أخرى، ولكونه أيضًا ينظر إليه من خلال كليته. لذا كان تعدد المعاني (القراءات) ملازمًا للنصوص بإعتبارها نصوصا.(1)

إن قراءتنا لنصوص الديوان بهذه الطريقة، يعني أننا سنكون مستعدين لتركها تقول أشياءها وفكرتها بنفسها(2) ونسير بذلك عوالمها المفترضة، لنتمكن من الإحاطة بالمعنى الشعري من النص نفسه، بإعتبار المعنى مدار العملية النقدية، رغم أن جماليته ليست في ذاته، ولكن في طريقة أو كيفية آدائه، ولذلك فإن هذه القراءة ستحاول تقديم البرهان على ما تذهب اليه، عبر إعدادها لجهاز عمل وعدّة خاصة.

مقاربة منهجية في فضاء علي ملاحي الشعري:

لا نواجه في الديوان أية مشكلات ومصاعب في توزيع نصوصه وفق صيغ العناوين والنظام الإيقاعي الذي تنتمي اليه القصائد.

التصنيف:

يحتوي الديوان على إحدى عشرة قصيدة نوزّعها كالآتي:

رقم القصيدة	عنوان القصيدة	نوع المركب الجملي مركب اسمي – مركب فعلي		النظام الإجتماعي (الوزني)
01	مذكرة العشق الناتئ	+	–	نظام التفعيلة
02	قبلة الحادي	+	–	نظام التفعيلة
03	ابتهالات على جبين الوطن	+	–	نظام البحر(البسيط)
04	ابو العلاء في الشوق الجديد	+	–	نظام وأسلوب الشطر الواحد
05	القطيعة	+	–	نظام وأسلوب الشطر الواحد
06	لا تغضبوا أبدًا	–	+	نظام التفعيلة
07	توجعات الشجر القاحل	+	–	نظام التفعيلة
08	نشيد الميلاد بتصرّف	+	–	نظام البحر(البسيط)
09	صفاء الأزمنة الخانقة	+	–	نظام التفعيلة
10	مراسيم الهيام الساطع	+	–	نظام التفعيلة
11	شظايا الإنتماء	+	–	نظام التفعيلة

إن قراءة أوليّة لهذا التصنيف، تظهر لنا أنّ المركب الإسمي هو الغالب على نصوص الديوان، فيما تظل القصيدة رقم (6) في الجدول أعلاه، ذات المركب الفعلي عبر صيغة النهي (لا تغضبوا أبدًا) متفردة وما تفرّدها هذا إلاّ لخصوصية أسلوبية(سنكشف عنها لاحقًا).

إن حضور المركب الإسمي بهذه القوّة ينبئ عن رؤية سكونية جامدة تبررها النصوص (كما سنرى) كما يقدم التصنيف، تبئيرًا وتركيزًا على(الخبر)(مذكرة، قبلة، إبتهالات...) في حين يبقى المبتدأ محذوفًا يمكن أن نقدّره بـ (هذا، أو، هذه). إن هذا الحذف يعبّر عن رؤية تجسّد حجم إقصاء(المسند إليه) وهو(أنا الشاعر) وتجريده من طموحه وأمانيه، في تغيير الواقع عبر رؤيا، وحلم خاصّ، مادّتها التخييل ونعني به" القوة الرؤياوية التي تستكشف ما وراء الواقع فيما تحتضن الواقع، أي القوة التي تطل على الغيب وتعانقه، فيما تنغرس في الحضور، فتصبح القصيدة جسرًا يربط بين الحاضر والمستقبل، الزمن والأبديّة، الواقع وما وراء الواقع، الأرض والسماء " (3).

تضعنا مادة القصائد، أمام ثلاثة أنواع من المعطيات، فيما يناط بالنظام الإيقاعي الذي يعتمده الشاعر (نظام التفعيلة، نظام البحر الشعري، نظام وأسلوب الشطر الواحد) والملاحظ أن الشاعر(علي ملاحي) على الرغم من إتكائه على نظام التفعيلة (7 قصائد من 11) فإنه لم يتخل عن البحر الشعري، وهي ممارسة إيجابيّة تبرز كفايته وتحكمه في الوزن الشعري، بقدر ما تؤهله إلى مصاف الشعراء الكبار دون منازع.

على الرغم من تباين القصائد في نظام وزنها، وبقدر ما تختلف ايقاعيًّا فإنها تأتلف وتتقاطع دلاليًّا، من خلال ما يبسطه عنوان الديوان(صفاء الأزمنة الخانقة)على كل القصائد الأخرى، فيكون وعيًّا خاصًّا، ويشكل رؤية خاصة، يخضع الشاعر من خلالها المتلقي، وبقدر ما يثيره فإنه يوجهه الى الدلالات الكامنة في متنه، عبر ما يجليه كخطاب حامل لمقاصد

خاصة يعمل ويعمد الشاعر إلى تحقيقها شعريًّا، إذا ما علم القارئ أن عنوان الديوان هو أحد عناوين القصائد التي يحتويها وهي القصيدة رقم(9)، كما في الجدول السابق.

يمكننا اعتبار القصيدة رقم(9) من هذه الوجهة أنموذجًا توليفيا وتوليديا، ينطوي على نواة خاصة، منها تتوالد النصوص وتتعالق، وتتشاكل فيما بينها وتتجسد هذه (النواة) في الرؤية التخييلية والحلم الذي ترومه(أنا الشاعر). فبقدر ما تتمركز النواة في هذه القصيدة، فإنها تتمطط في القصائد الأخرى رانية ملامسة(الما وراء)عبر الحلم والتوظيف الإستعاري المركز، لمعاني الإسطورة (الحلم). إنّ عنوان (الديوان) بما أنه أحد عناوين القصائد الإحدى عشر، يلقي بظلاله على باقي القصائد الأخرى. لقد اختاره الشاعر ومنحه بذلك نبرًا خاصًّا ومركزية للقراءة المقصودة لينبه القارئ الى رصد التشاكلات مع بقية النصوص.

تقودنا هذه الملاحظات، الى أن قراءة التجربة الشعرية للشاعر(علي ملاحي) لا بدّ لها من تلقي نقدي حذر، يعايش من خلاله ما تحفل به هذه التجربة من طقوس لغوية، وأخرى أسلوبية يتخطى من خلالها المألوف، عبر صدم المتلقي وتجاوزه للمعنى المعتاد، حيث تشكل هذه البنى اللغوية طقوسًا متمنّعة، تأبى أن تقدم نفسها بسهولة ويسر، وحتى أن الوضعيات والحالات (النفسية) والأماكن مثل(ساحة الشهداء ...) التي توفرها مادة القصائد، تبقى مستعصية لطابع الحركة والتحوّل فيها، حيث الإستقرار هو في اللاإستقرار، ولذلك فإنّ أيّة قراءة ستتعرض لتعثرات وانكسارات متلاحقة، إذ لم تتبنّ الرؤية الشمولية والكلية للديوان برمته، بداية من العنوان الذي يظلل ويؤطر القصائد الأخرى. إضافة الى أن المرجعيات الإحالية قد تظهر مألوفة بعض الشئ، ولكن الخطاب الشعري الذي يحتويها ينزع عنها ألفتها ويحولها بذلك

الى صور رامزة له كـ(الجزائر)، (البلد)، (الوطن)، خالقة بذلك نصوصًا معادلة ومقابلة لها، هذا من جهة، وخالقة نصًّا مضادًّا عبر الرؤية التخييلية التي تنبئ عنها من جهة أخرى، ولذلك فإن هذه النصوص المخلوقة نصوص استحالية، تعانق الممكن والمحتمل، فيما تصور الواقع وتحتضنه كذلك، ذلك أن الشاعر المعاصر، كذات مرسلة معنية بالتعبير عن حياتها الخاصة، أو عن انشغالاتها العامة، أو عن قضايا قومها(7).

سنحاول قراءة الديوان من خلال القصيدة التي تحمل عنوانه(صفاء الأزمنة الخانقة)(8) والتي نسميها قصيدة(التخاطب) لا لأنها تضمّن هوية المخاطب بل لأنها تعلن صراحة عبر الضمائر عن المخاطب المخصوص :

عبقري أنت

والأوطان كانت مثلك . .

الأوطان كانت في ظلالك جدولاً(9)

وعلى الرغم من عدم التسميّة إلاّ أنه يفهم من خلال المقطع السابق (الأوطان كانت مثلك)، أنّه (الوطن). إنّه وطن الشاعر والذي كانت الأوطان تتظلل تحته. تكون هذه القراءة صائبة طالما "أن كل إرسال هو بصورة معلنة أو ضمنيّة، خطاب موجّه يفترض وجود مخاطب " (10) هذا عن الخطاب غير المباشر، أمّا وأن إستطعنا توضيح العلاقات التخاطبية على الشكل الآتي :

أنــت	أنــا
↓	↓
الوطن	الشاعر

فإنه حتمًا أن العلاقة التخاطبية بين (الشاعر ووطنه) فهو بالنسبة له:

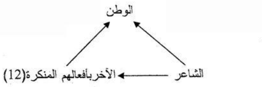
عبقري
الأوطان كانت مثلك
هو ← الأوطان كانت في ظلالك جدولاً
سقاء التلال
صوت القافلة

إن هوية طرفي (القول الشعري) (المرسل- المخاطب)معلنة صراحة تشير إليها الضمائر المتصلة (ياء المتكلم) وكاف الخطاب في: (كان ينعشني لقاك)، (هل صرت تفهمني كثيرًا) (ساعدني قليلاً)، (كي أنادي في الأحبة)، (هل أسميك امتداد)، (أم أسميك اعتباط ...).

تقدم هذه القصيدة إذا حضورًا مكثفًا للضمائر الآتية(أنا، أنت، هم) وسنقوم بتجلية العلائق التي بينها عبر قراءة مضامينها، ولكن هل يمكن ضبط هذه المضامين؟ إن عنوان القصيدة (صفاء الأزمنة الخانقة)، هوما يقودنا الى أحد مداخل المعنى، ذلك أننا نتبيّن فيها، مفردات تحيل بدورها مثل(الخانقة) الى حالات نفسية:(هول، وساوس، الهمّ التنكر، احلولكت، التجهم، مجزرة، حاسرًا..) فهذه الحالة ظللت الشاعر وعتمت رؤيته، فصار الذي بينه وبين وطنه غامضًا يقول الشاعر: كل ما بيني وبينك غامض(11)

وإن استطعنا سابقًا توليف طبقة دلالية نقترح تسميتها بـ (حالات نفسيّة) فإنه بإمكاننا ايجاد طبقة أخرى دلالية نسميها (أفعال منكرة) مثل قوله: "لم يرسموك بدمعة الفرح النديّ، غرّبوك، شوشوك، انقسموا عليك.."

إن قراءة القصيدة بمثل هذه الكيفية تتيح لنا تجميع هذه الطبقات الدلالية Catégories Semantiques وذلك باعتماد السمات الدلالية للمفردات، كما يتضح لنا تشكلها وفق بناء ثلاثي يواجه الشاعر فيه الآخر(هم) الذين عتموا ما بينه وبين وطنه، فيحاول عندئذ توثيق الصلة وجعل الذي بينه وبين وطنه صافيًا، وفق هذا التخطيط.



حيث يقوم الآخر بتشويش العلاقة التي بينه وبين وطنه، عبر استحواذهم عليه وتشويش صورته تارة، وتغريبة أخرى، فتنتفي العلاقة الصافية بين(الشاعر والوطن) فيقوم بدرء ومواجهة هذا التعتيم وهذه الضبابية بأن يطلب من الوطن أن يساعده: ساعدني قليلاً

كي أنادي في الأحبة

أن هلمّوا

يحتل(الآخر) الذين اصطبغو بصفة (أعجمي الحبّ) في القصيدة بأفعالهم المنكرة من مثل: (غربوك، شوشوك) حاجزًا طبيعيًا وقائمًا أمام الشاعر الذي يحاول مواجهته ليكون وطنه صافيًا عبر رؤية حالمة، قابلة لأن تتحقق ولأن تكون، وعلى الرغم من أن النص لايعطي كيفية واضحة المعالم ونهاية محققة فإنه ينفتح نحو القارئ، بجعل النهاية مفتوحة وقابلة للتأويل، ومن ثمّة المشاركة والتفاعل عبرها وذلك لما لكلمة(الصباح) من حمولة وطاقة رمزيّة قابلة لتعدد المعاني والدلالات (يا اعجمي الحبّ.. ليلتك انتهت.. وقضى الصباح بأن تزاح عن العنت)(13)

حكاية الواقع وسردية الشعر:

تقدّم قصيدة (مذكرة العشق الناتئ) مادة قصصية خاصة، فهي تتألف من مشاهد ووضعيات حيث تتتالى الأحداث، وتنمو بتدّرج ثمّ تتعالق فيما بينها وفق علائق سببية، هو ما يجعلها تمثل الطابع الحكائي، ويمكننا تجسيد هذه المشاهد والوضعيات الى قصة :" إنها قصة إمرأة مجاهدة شهدت إقصاءً رهيبًا

فأجاءها هذا الإقصاء الى الركون وانتظار فجر جديد، وعلى الرغم من وجود متضامنين معها مؤمنين بفكرها ورؤيتها واندماجهم معها كليًّا، في مواجهة مصير طالهم همّ كذلك إلاّ أن اجتماعهم لم يسعفهم بلوغ أهدافهم، فاستحال اجتماعهم تفرقًا وقوتهم ضعفًا أمام قسوة الآخر وعدوانيته وتسلطه، فلم يملكوا عندئذٍ إلاّ الدعاء وانتظار الذي يأتي ثم لا يأتي".

فعنوان القصيدة(مذكرة العشق الناتئ)جاء جملة اسمية(خبر مضاف+مضاف اليه+صفة) الذي يوحي بالثبوت وبالدلالة الساكنة، ومن ثمّة كانت الدلالة صفة سلبية ظللت القصيدة برمّتها على الرغم من أن مطلعها يبدأ بالفعل في إشارة الى هيمنة الفعل وتسلطه، يقول الشاعر:

تناهت الى قلبها الذكريات،

الحقول استراخت الى الماء في تؤدة

سربلت شعرها في لجاج التطلع، واستنطقت

خصرها المشتهي..

ثم قامت توزع من ثمرها، وتزيح الستار

ابتهاجًا بعيد الطفولة..

في ساحة الشهداء. (الديوان، ص 7)

إن هذا التسلط تنوء بوطأته الذات الفاعلة الأنثى المستترة، دلت عليها ضمائرالغياب (قلبها، شعرها، ثمرها) مما يتجلى أن الأفعال تبرز وقوع الذات تحت تأثير الآخر فيسلبها الحركة فتظل في حركة دائرية منغلقة على نفسها بينما يتعزز حضوره أمامها.

العنوان إذن يفضي بالقارىء الى تشكل توقعات يتلمسها ويروم تحقيقها على مستوى النص عبر قراءة جادة، إلا أنه يصدم من البداية وذلك من خلال منح (العشق) ماهية وسمة (الناتىء) وهي ماهية لا تنطبق عليه، مما يفجر التوقع المنتظر، إلا أنها (العشق) تعّمق التواصل معه وتمنيه أيضا، لأنها توحي بوجود علاقة ما، ومن ثمة يتجدد البحث عن سرّ هذه العلاقة وبناء توقعات جديدة، لما تحمله (العشق) من دلالات كالحب والأمل. وأمام هذه الجدلية أو التناقض الذي يقيمه العنوان بين (الزيف /الحقيقة)-(العشق /اللاعشق) فإن إعادة قراءة القصيدة في ضوء علاقتها به تؤكد توقع القارىء السابق الذي يكتشف أنّ العشق مسلوب ومقصيّ ولذلك إستحالت العلاقة بين (المرأة -الوطن) الى علاقة زيف، عوض أن تكون قائمة على الحب والعشق ثمّ تتعرض أخيرًا الى قطيعة، وهي علاقة تكشف بوضوح عن رؤية الشاعرلهذا الوطن حيث تمكّن من تجسيد هذه الرؤية في حالين مختلفين ومتناقضين بين العشق واللاعشق، فحالة العشق تبعثها الذكريات من الماضي القديم وتعيدها الى الحضور من ماضيها المخضب بدماء الشهادة، حيث كان العشق هو الوطن بعينه والوطن هو العشق ذاته، ولكنه في الحاضر استحال الى(اللاعشق)أمام تسلط الآخر وتكثف حضورهم واحتضانهم له، مما يعمق الصراع والمواجهة بين الشاعر والمغتصب هو أحد ظلال قصيدة(صفاء الأزمنة الخانقة) التي إبتدأنا منها.

نجلي هذا الصراع في العلائق الثلاثة الآتية

- علاقة (المرأة والوطن)
- علاقة (الشاعر والمرأة)
- علاقة(الشاعر بالوطن)

أين يتم الإندماج الكلي بينه وبين المرأة، وهي متجسدة في حالين متناقضين:

حالة العشق ← ـ
(المرأة بالوطن في الماضي)

حالة اللاعشق ← ـ
(المرأة بالوطن في الحاضر)

إن ثنائية (العشق/اللاعشق) تجسد حالة انكسار وانشطار المرأة المسكونة بهواجس المعاناة جرّاء الخيانة، المجد والغل من طرف الآخر، وهي هواجس متململة بين الحاضر والماضي إنّها لحظة الإنكسار والخيانة في الحاضر، جراء تحريف الجاحدين لمراسيم

الوطن، بمراسيمهم وقراراتهم الجائرة، ولحظة الماضي أين كانت المرأة مجاهدة عن الوطن ودفعت ثمن حبّها له جراحًا وآلامًا ودماءً. يقول الشاعر:" يشهد الله كانت مجاهدة الخلق والإنعتاق"

فكيف تستمر لحظة المعاناة من ماضيها التليد الى حاضرها الآتي ؟

إن ما جعل الشاعر يدمج أناه ويحتضن صوت المرأة، فيعتبر بذلك بضمير الجمع (نحن) يقول: " نحن ضد سباق الجمال وضد ارتشاف الكؤوس الظلومة في بهجة الإحتفال

وتجسيد الإنتقال من ضمير الغياب الى المتكلم إلا دلالة على استمرارية المعاناة من الماضي الى اللحظة الراهنة، وحينما لا تسعفهم الظروف للتغيير يستسلمون كليّة إلاّ من آمالهم وأحلامهم، دلالة على ضعفهم وانتظار الفجر الجديد يقول الشاعر:" ونرسم في حلقة الفجر درب الحياة النضير"

حيث يتعالى صوت (الراء) ويرسم مشهدًا ونهاية درامية مؤلمة بفضل ما (للراء)من خاصية التكرار والتوتر عند النطق بها، وينسحب تأثيره الصوتي ويطبع المشهد بإيقاع خاص فيشحن المقطع العام بموسيقى، تلتحم فيها الصور الدرامية بالجو الملحمي. كما تعبر المقاطع التالية له عن المعاناة نفسها المتوترة أمام هذا الواقع الذي لا يتغيّر، وكأن بزوغ حياة جديدة أضحى مستحيلا، أمام جبروت الآخر وإحتوائهم للوطن (الجزائر) عندئذ لا تملك النفس إلاّ الدعاء وانتظار نبوءة قد تسعفهم، ذلك ما تعبر به أصوات الهمس (الكاف، السين، الشين، الهاء، الحاء، الفاء...)عن الهدوء النسبي، فيكاد يتوزع صوت (السين، والصاد) على كامل المقطعين الأخيرين دلالة على الهمس وكأن الشاعر في صلاة سريّة لا يسمع فيها إلاّ صفيرا أو في تميمة واستعاذة خاصة وينتهي المقطع الأخير بالتوازي الذي يظهر التعارض والإختلاف بين الأنا والآخر يقول الشاعر:

فطوبى لنا في الخنادق

وطوبى لنا في الزنازن

وطوبى لنا في التغرب والإرتحال ...(14)

وتنتهي القصيدة بإعتماد الشاعر المحو(...) فبقدر ماهو اقتصاد لغوي، فإن اللعبة النصيّة تبلغ فيه درجة عليا من الحساسية المثبتة للقطيعة التي بينه وبين الآخر وتنفي الإندماج فيه فتذهب النفس تستميل أهواءها وهواجسها للإندماج في غيره والتطلع إليه ذلك ما تجسّده لفظة(القبلة) في القصيدة الموالية باحثة عن نفسها ولكنها لا تجد إلاّ (الحادي) الذي يعمّق القطيعة من جديد.

لقد استطاع الشاعر أن يشكل عنصر المفاجأة في نسيج البنية اللغوية القادرة على التجاوز والإنتهاك بداية من العنوان (العشق الناتيء) ويتعمق هذا التجاوز في النص من خلال الصور السرديّة الوصفيّة لشخصية (المرأة)، بداية من:

سربلت شعرها في لجاج التطلع واستنطقت

خصرها المشتهي ...

وصولا إلى :

باعت رصافتها للضلال المجازف،

ثم انزوت في حبال المناشير،

مشدوهة الحال، (15)

من مؤشرات المعنى المأساوي:

يبدو عنوان القصيدة(قبلة الحادي) في المجال الدلالي للعوامل المفترضة التي تنفتح عليها القصيدة السابقة أو بالأحرى هو أحد ظلال (صفاء الأزمنة الخانقة) ذلك أن الشاعر حينما عجزعن الخروج من الواقع المرير، الذي ظل فيه متوسدًا الصبر وانتظار النبوءة مع الفجر الجديد.(16)

هاهو يسير مع (الحادي) تارة وينفصل عنه أخرى، حينما يدرك أنه استحال الى(اللامنتمي) من جديد ويظل الصراع محتدمًا بين الحاضر مع(الحادي)، وبين الماضي المسكون بالأصالة. ويتأزم الموقف حينما يكون(الحادي) تمساحًا من التماسيح التي لبست ثياب الله وامتصت مواوين الأصالة. فتتشتت رغبة الشاعر ولكنّ الذات تؤكد رغبتها في مخاصمة الواقع ذاته وتجاوزه والفرار منه، بعد أن حجبها وكبّلها بل سبأها ووأدها يقول: ولحدّ الآن مازلنا سبايا

إن هذا الواقع حجب رؤية الشاعر عن كل ماهو انساني، فصارت الذات تتذكر الهواجس لا غير ذلك أنها سلبت، فضيعت ممارسة دورها الفاعل في الحياة أمام سلطة الآخر (التماسيح) في هذه الحياة إذ حوصرت مكانيًا ونفسيًا، فالذات فقدت مقومـــــات الحياة إذ حيــــل بينـــها وبين ما تحب

(الوطن) (الجزائر) هذا الوطن الذي ألفته وأحبته وأنست به، فاستحال حبّها وألفتها وأنسها به الى سراب وإختلط الجـــزا (بالجزائر) من طرف الآخر وحوصر، وأقيمت الحواجز بين الشـــاعر ووطنه فحيل بينهما مرّة أخرى، يقول :

وأشهد أن لي وطنًا يباعدني

إذا ناولته كوب القصيدة

هل تحب صراحتي"

شفتاك فوق بطاقتي

فلم تجافيني (17)

فالقصيدة إذن تتوزع بين ثنائية حادّة ، تقلبت الذات بينها حين اندمجت مع (الحادي) وحين انشطرت منه (الأندماج/الإنشطار/والتخلي) راحت تعانق المجهول برؤية حالمة بمستقبل جديد إن هذه الثنائية (الإندماج/التخلي) هي امتداد للثنائية الضديّة التي انشطرت فيها الذات الشاعرة في القصيدة السابقة (مذكرة العشق الناتئ)، مما يدل على أن قصيدة (قبلة الحادي) امتداد دلالي وتوسيع معنوي لها.

إن الصورة المشرقة لماضي الذات تستثير الحاضر وتحاول محاكمته، كما لو أنها تظل طامحة في مواجهة جحيم الحاضر: محاكمة من غربّوا الوطن ووأدوه، تبرز من جديد، وتزيد من خصوصية العلاقة بين (الوطن والشاعر) ويتحول الوطن الى صورة من صور العشق، ذلك ما ينتهي به المقطع الأخير من القصيدة، أين تتكف الذات حول نفسها في دراميّة متأججة، لما يثيره (الصلب)من معاني القطع والقطيعة، على مستوى النص، من جهة وما يقيمه مع حادثة صلب المسيح (مناصصة) عند المسيحيين من معاني القضاء والإعدام والحزن المستديم. يضاف الى ذلك كثرة استخدام القافية الساكنة في هذا المقطع الأخير (هواي، صداي، خطاي، مبتغاي، رؤاي) ليكون السكون هو المعادل للإعدام والصلب ونهاية أبديّة يضاف الى ذلك ما يمكن أن نشكله من نهاية الكلمات من أصوات (آي، آي، آي، آي، آي) فأصوات المدّ هذه تنبعث من الذات الشاعرة ويكوّن صوتها الأخير الذي يتردّد في الفضاء بتوجّع، يقول الشاعر:

كلما حشدوا الرهان على الرصيف

وكلما قرعوا لبدء المهرجان،

أعطوه مصباحًا فأطفاه هواي

وجاء الحراس فانغلقت يداه على صداي

ونسيت أن أهديه خبزًا جارحًا

أحببت أن يجد النبوءة في خطاي

لكنهم أهدوه أقراصًا، ونافذة

فانكر مبتغاي

يا أعذب الأوطان

هل صلبوك أم صلبوا رؤاي ؟ (18)

الحكمة في ابتهالات على جبين الوطن:

تعدّ هذه القصيدة إضافة جديدة الى القصيدة السابقة (قبلة الحادي) فبعد أن إنتهت سابقتها بذلك المشهد الجنائزي المأساوي والذي دلّ على اندماج الذات الشاعرة في تلك النهاية السرمدية، هاهي تنتفض من جديد، وتلوّح بروح التغيير والثورة، مؤثرة الحريّة بديلاً عن الحياة النمطية وعن الخنوع، حيث يتعالى صوت الحكمة في ابتهالات حزينة رانية الى اشراقة صوفية تتجلّى من خلالها الذات وتعانق الحقيقة والحريّة في الآن نفسه.

ولما كانت الذات مؤرقة ومتشردة إذ انها كانت (اللامنتمي) في قبلة الحادي، فهي تحاول في هذه القصيدة (ابتهالات على جبين الوطن)، أن تجد بديلاً لهذا التشرّد والتأزم والمقاومة وهو(الحياة الصوفية) المملوءة عشقًا وحبًا وتجلٍّ للحقائق الكامنة وراء الزيف الظاهر. وعلى الرغم من هذا البديل الذي صنعته الذات تبقى هذه الأخيرة مأزومة لأنها لا تظل على حال وكأنها تهدأ إلاّ لتعصف بها الذكرى من جديد وتثور فيمن حولها، ذلك ما يمكن تلمّسه من صوت (القاف) الذي يكاد يذكر في كل بيت (29 من41) مما يشكل قلقلة وهمًّا، يدفع النفس الشاعرة الى معانقة الثورة والخروج من حاضر متعفن تكابده، فتتكشف أزمة الذات المحاصرة بالإغتراب والتشرّد عبر ما آلت به تداعيات الواقع المرير(وجع أخزى الكواكب ..، والحق خلف الجهل قد قعدا ..، ويحزن المرء دومًا للذي افتقدا..، وعاشق الوهم للأسياد قد سجدا..)(19)

وحينما يتجلى للذات الخلاص وتعرف خلاصها وبغيتها، تحدّد الوسائل(إنما العيش في الدنيا لمن صمدا) فالصمود أحد هذه الوسائل لمقاومة الواقع الفضيع ومناشدة الحريّة بل لابدّ من(لبس المنى وخلع الحذر) كما يقول "الشابي"، ولعلّ هذه الأبيات :

حقيقة العيش في الدنيا مآجرة...........

بل إنما العيش في الدنيا لمن صمدا

وعاشق الوهم مغلول بقصته

وعاشق الوهم للاسياد قد سجدا

كذلكم كانت الأوطان ...سائرة

بين الردى والمنى تبغي لها رغدا

تمطيط لدلالات قصيدة (إرادة الحياة للشابي) بل ومعانقة لها،لما تقيمه هذه الأبيات من علاقة وتعالق وتواشج، لمعاني الثورة والمقاومة، عبر ما يسمى (بالتناص). ويستمرّ صوت الحكمة في مناشدة الحريّة والثورة عن حاضر مأزوم ومكبّل، من طرف الآخر، صاحب السيادة والقرار(وعاشق الوهم للأسياد قد سجدا) بصوت ثوريّ مشحون بقلق شجي، الى أن تهدأ الذات وتمنّى نفسها انتظار الصبح، الذي قد يستفيق من غفوته، في إشارة الى الشعب الذي جبل على هذه الغفوة وجبت بذلك طموحه وآماله ورغباته. على عكس عين الشاعر التي لم تجد لا الهوى ولا جفنها غفا ولكنها طموحة الى إثارة رياح التغيير.

القصيدة الذكرى أو الرمز بديلا للواقع:

لقد كتب الشاعر قصيدته(20) كما هو مثبت في ديوانه بتاريخ 1982/80/30 في مناخ سياسي مفعم باليأس والأفول وفي سياق خيّم عليه غلبة الأخر (السلطة)، فكانت رؤيته في القصيدة قائمة ومعتمدة متوافقة مع معطيات الواقع آنذاك ومع ذلك فإن هذه الرؤية لم تفصل الشاعر عن عالمه الأثير وعن شعوره وقد استعار لذلك شخصية أبي العلاء المعرّي ذلك الشاعر الضرير، ومع ضرره وفقدانه بصره كان شاعرًا مفلقًا شعر بما لم يشعر به المبصرون. حيث يقول:

إني وإن كنت الأخير زمانه آت بما لم تستطعه الأوائل(21)

ويطالعنا الشاعر منذ المقطع الأول ويحيلنا الى جدلية الغياب والحضور ذلك على الأقل ما يمكن تلمسه من خلال انتقاله من الحديث بضمير الغياب، يقول الشاعر:

الشمس تلسعه، وتلسعه، كأن خيوطها سوط عنيد

يجري، يفتش في قفار الآه عن درب سديد

عيناه تنتفضان...ترتجفان في صمت شديد

أي المناهل أمتطي، لاماء لا انشاد في هذا الصعيد

لو تم لي ولبست في دنيا التعاسة طفلة نجما وحيد

لرسمت أنغام البكارة في قصيد(22)

فالشاعر في هذه القصيدة، يحدث نقلة تاريخية بالعودة إلى زمن(أبي العلاء) فيصطحب معه همومه، وهموم زمانه، مما يكشف دلاليا جدلية الحضور والغياب أو الخفاء والتجلي، للإحالة إلى الواقع المرير الذي يحياه، فكبله وأسره في غربة نفسية رغم تبدل الأسامي إلا أن المسمى واحد، فتارة هو (صلاح الدين) وأخرى(هارون الرشيد) ويظل (أبو العلاء) إسما جديدا، وهو نوع من الهروب، لون القصيدة بلون من العبثية التي قد تزيح (الأنا) ظاهريا لكن تظل كآبتها مستمرة في أعماقها الخفية وفي عمق أبي العلاء هذا الإسم الجديد، يقول:

عفوا صلاح الدين كان اسمي . . وهارون الرشيد

وأبو العلاء اسم جديد

وأبو العلا . . . بصر حصيد(23)

فإذا كان الشاعر في قصيدته السابقة (ابتهالات) له عشق وشوق صوفي، فأنه في هذه القصيدة شوق جديد، فهل يا ترى أمختلف عن الشوق السابق ؟ أم هو امتداد له ؟

يعتبر الشاعر من الناحية النفسية مبعدًا عن وطنه، لأن نفسه تشعر بالغربة، لا غربة المكان بل غربة الزمان والحال، وهو ما يجعلها أكثر إيلامًا و وقعًا، لذلك كان هذا الشوق جديدًا لأنه من نوع خاص حيث البعد، بعدٌ نفسيٌ والغربة نفسية (أواه يا زمني الشريد).

فالذات الشاعرة متلونة كان اسمها (صلاح الدين، هارون الرشيد) ماضيًا وسمّت نفسها (أبا العلاء) اسمًا جديدًا في إشارة الى تبدل الرؤية وتغيّر الأحوال، لكن عالم القصيدة الذي تنفتح عليه يوحي بالأزمة النفسية ذاتها، التي طالعتنا بها- فيما سبق- من قصائد، فلا الأحوال تغيّرت ولا الرؤية تبدلت، وأضحى الحلم كسيدًا-على حد تعبيره- على الرغم من تغيير الأسامي إلا أن المسمّى واحد هو (الشاعر) الذي لا يتغيّر، ولا تتغيّر الأحوال من حوله، من سيّء الى أسوأ وتعدو الحياة (قنابل تنفجر)، ويبقى وجه الحقيقة الذي تنشده الذات مستقرًا على حال، لم يتبدّل كقوله:(وأنا الى وجه الحقيقة في اشتياق مستمر)، في اشارة الى عشقه (للوطن) الذي أذهله على كل شيء. فظل يسكن حلمه السعيد، ويطارده في كل مكان، ولم تفلح الذات التكيّف مع الواقع الحاضر في بلاده، فيبكي عندئذ حظوظه في ساحة الغرباء، وتتبعثر أشواقه من جديد .

هكذا إذن بين الحاضر/ والماضي، تعيش الذات متقلبة وتطمح الى الأفق، الى مستقبل جديد تتطلع إليه، لعل بصيص أملٍ يحلّ من جديد، وهو نفس التطلع الذي ظلت النفس مشرئبة إليه في القصائد السابقة.

ماهية القطيعة ودلالاتها :

يميل عنوان قصيدة(القطيعة) الى الإبهام والعموميّة فهو لا يقترن بوصف أو إضافة، كما أنه ليس جملة على دلالات محدّدة ومع ذلك يسمح لنا بطرح أسئلة تتضمّن ماهية القطيعة ودلالاتها وهل هذه القطيعة امتداد للقصائد السابقة؟

تنقسم القصيدة الى سبعة مقاطع، ذلك على الأقل ما تهيؤه لنا الهيئة الطباعيّة. حيث لا نجد كثير عناء في تقطيعها الى مقطوعات معنوية (نسبة الى المعنى) تتنامى فيما بينها في بناء عضوي متماسك. يبدأ المقطع الأول بالفعل (زرعوا) المسند الى ضمير الجمع الغائب في

إشارة الى تسلط الفعل وفاعله الجمع، حيث يتكرر الفعل ذاته (زرعوا) مرّة أخرى للدلالة على إثبات الحدث وقوة تأثيره، لم يزرعوا بقلاً أو بصلاً بل (الخناجر في السماء، ونشيد العار في أرض الإباء)(24) ثمّ تهامسوا ضد الطهارة والصفاء، ويبقى الفاعل (الجمع) غائبًا أو مغيبًا، وما تستره إلاّ لقصدية معيّنة، لذلك كان منطقيًا أن يتساءل الشاعر من هؤلاء؟ ويا ويلهم لشدة ما جنوا وما اقترفوا.

فالمقطع إذن يقيم مقابلة بين ضمير الجمع الغائب (هم) والطهارة والصفاء، وتشير الدوال الى أنها حدثٌ متكرر وأنها مقترنة بالزمن الماضي، وبالرغم مما يستدعيه هذا الزمن من مضيّ وفواتٍ إلاّ أنه يوحي بالإستمرارية فـ(هم) قد زرعوا في الماضي، وما حصده أو ما خبأه أهل الطهارة والصفاء إلاّ قطيعة وتغريبًا، وكأن هذه القطيعة هي نتائج الخناجر التي زرعت في السماء ذلك على الأقل ما يمكن أن يوحي به المقطع الثاني الذي هو إمتداد للمقطع الأول الذي كان به الزرع فنمت القطيعة في المقطع الثاني وكان من نتائجها ضلالة وجفاء في المقطع الثالث، فالضلالة والجفاء مرتبطين بأهل الطهارة والصفاء وتبقى القطيعة متعلقة بهؤلاء المسؤول عنهم عبر اللازمة المتكررة في كلّ المقاطع "ياويلهم من هؤلاء؟"، وتلقي هذه الأجواء المطرية بظلالها الكثيفة بين هؤلاء (وأهل الطهارة والصفاء)، على (قمر الطفولة)، الذي يبرز في المقطع الرابع، (فقطعوا رجاءه) ونيط بأهل الطهارة، لأن الذي جنوه واحد (قطيعة وتغريبًا). وإذا كانت الهيمنة للفعل الماضي في المقاطع الأولى، فإن الأفعال المضارعة تهيمن على بقية القصيدة هيمنة تامة فالأفعال كلها في زمن الحضور (يكسّر، يسكبون، يذبحون، يأتون يقطرون، يسرون، يكتبون) .فهي تعني استمرارية القطيعة في فلك اللحظة الراهنة واقترانها بالحاضر وامتدادها في الزمان ماضٍ وحاضرًا، حيث تمور القصيدة بأفعال الحركة وصورها لتعكس الإضطراب داخل الذات وخارجها بإعتبارها ذاك (القمر الطفولي) و(ظلا) وبإعتبارها تنتمي الى(أهل الطهارة) و(الصفاء) من جهة ومن جهة إستمراريتها حيث تحدث كل يوم. يقول الشاعر:

في كل يوم يكسر السجان أعضاء الهدي

باسم الفداء

ياويلهم من هؤلاء" (الديوان، ص52)

وإذا ما اعتبرنا أن القطيعة تحدث كل يوم، وأن عدد مقاطع القصيدة سبعة، أدركنا أنها تقع في كل يوم من أيام الأسبوع، لا تستثني يومًا دون آخر، وعلى استمراريتها في الزمان اللامتناهي، ويمكن تلمس ذلك أيضا، عبر اللازمة المتكررة << ياويلهم من هؤلاء >> والتي تكررت أكثر من سبع مرات، مما يوحي بالامتداد والديمومة.

"لا تغضبوا أبدا" وأدوات الشاعر الأسلوبية:

بعد القطيعة السابقة يحاول الشاعر في هذه القصيدة بعث صلة خاصة متعلقة بجمهوره، حيث يثير فيهم(حب الوطن) والذود عنه بالاختلاف مع الآخرين، ولا شك أن هذا التوجه الخاص كان نتيجة لعوامل سياسية واجتماعية وفكرية جعلت منه مؤمنا بجدوى هذا الوثاق معهم في هذا الظرف بالذات، وليجعلهم أكثر فعالية في تغيير الواقع الذي طالهم جميعا كنتاج لفعل الآخرين. ولذلك كان صوته ملتهبا يدعو فيه إلى الوعي، وإلى اليقظة، لمواجهة الآخر، بصفتها بديلا عن القطيعة التي لاتثمر، وكأنه أحس بضرورة الثورة والتغيير، فلم يجد بُدًا من محاولة ايقاظ همم جمهوره، حيث وظف ضمائر المخاطبين بغزارة شديدة :(لاتغضبوا، اطربوا، اختلفوا، أسميكم، اطربوا، اغتسلوا، سأحبكم، فلتطربوا، ولتسكبوا، جرحكم، سأحبكم، وأحبكم، لاتغضبوا..).

ليضعهم في حمى من اليقظة العالية والإنتباه الشديد عبر خطاب ملتهب ومفعم بالجراح والأسى ولذلك لم يكن سبيلا إلا استخدامه لعديد

الوسائل الأسلوبية واللسانية والبلاغية من : نهي، وأمر، وتكرار، وتوكيد، بهذا الشكل في هذه القصيدة إلا تجسيدا لهذا الإهتمام ومحاولة منه الإستحواذ عليهم عبر تركيزه على ما يغذي فيهم الوظيفة الإفهامية كما يرى(ياكبسون)(25) مادام الهدف واحدا وهو (الوطن) يقول الشاعر:

"لاتغضبوا أبدا . .

قلت اطربوا لصلابة الإنذار،

واختلفوا مع البحار . .شبرا

أو شبيرا،،

كي أسميكم ملاذا أو مساء

قد نصادف في الحديقة ساعدا

وبدا . .

لاتغضبوا أبدا . . .

نضم همومنا للعاصفات،

ونبتغي وطنا،،"(26) (الديوان، ص 55)

فهو يسعى وبحرقة واضحة، إلى هدف يقع خارج القصيدة، يمس واقع الناس لينفظوا عنهم الضيم وللمطالبة بالحرية والعدالة، ومن ثمة كانت هذه القصيدة متفردة من بين جميع قصائد الديوان من حيث بنية عنوانها(لاتغضبوا أبدا) من جهة، ومن جهة أخرى اعتماد الشاعر على خصائص فن الخطابة، لذلك كان لها هذا التأثير. وهذه الخصيصة الأسلوبية المتفردة جعلت منه وكأنه قائم فيهم خطيبا يأمر وينهى، ويحدد المسارات والتوجهات يقول:

"قلت اطربوا لتوقف الأسفار . . والأمطار،،

واغتسلوا قليلا أو كثيرا بالبنفسج

والشهادة، ثم ناموا . .

دون عار . .

سأحبكم لأصيح،

هذا الجرح نار فوق نار

. . . متململا

وعيونه الخضراء تركض في الحصار . .

فلتطربوا لصلابة الرؤيا التي أخفت

بباحتها النهار،

ولتسكبوا من جرحكم شلال أمنية

تسرب بين أشلاء القطيعة والحوار.."(27) (الديوان، ص57)

إن القصيدة مشحونة بشكوى الشاعر وحنينه إلى وطن لا وجود للتسلط فيه، لذلك وجدنا هذا التفرد في التحول من الإنفعال – كما في القصائد السابقة– إلى تنظيم الإنفعال فيها والثورة لتحديد ملامح الوطن المأمول والمنتظر. يقول الشاعر:

"تعب المعزّ من الخلافة في عرين الحلم

وابتسمت لغفلته السنونو في انتصار . .

وأنا وإخوتي نكابد كي نموت مع المسار" (الديوان، ص 57)

إن القصيدة حين تومىء إلى مايقع خارجها من نصوص وأحداث، ومرويات، فإنها تفتح ميراثا وجدانيا مشتركا بين الشاعر والجمهور وتوقظ الذاكرة الوجدانية والجمالية للمتلقي(28) لذلك كان(المعز لدين الله الفاطمي) مثالا ورمزا وخبرة مشتركة بينه والمتلقين وبالتالي الإقتناع بما تقوله القصيدة، على اعتبار أن التناص وسيلة من جملة وسائل التأثير والتوكيد، ومن

ثمة الإقتناع. ومع ذلك فإن الشاعر فيها وعبر مقاطع أربعة تلت بدى فيها يقينه الحالم بروح التغيير، عبر اثارة جمهوره وأيقاظهم وتغذيتهم بهذه الروح، فقد تعرض هذا اليقين إلى شرخ كبير، وما عاد كما كان سابقا، حينما يتأكد بأن لاتغيير في الأفق، فتعود النفس كسيرة من جديد يقول الشاعر في المقطع الخامس:

"شكوا سنركب بأسنا

شغفا بإنشاد تراكم ضدنا،

ليصير لفظا مستعارا...

سنزف للصفصاف أمنية

ونهف في رحاب الاحتضار..

لاتغضبوا أبدا..

لاتغضبوا أبدا..."(29) (الديوان، ص 58)

قصيدة التوجع من خلال المتضادات الدلالية:

تعتبر قصيدة(توجعات الشجر القاحل) امتداد أسلوبيا للقصيدة السابقة(لاتغضبوا أبدا) وهي متواشجة دلاليا أيضا مع قصيدة(القطيعة) حيث يقول:"لكن القطيعة لن تغير شكلها الأزمان"(30). ويحس القارىء بأنها نتيجة لسابقتها، فبعدما تيقن الشاعر بأن ما كان يحلم به زيفا، ظهر صوته كسيفا، وحمل معه الشعور الكئيب بوجوده منعزلا من جديد في واقع مطلق يقول:

"طلعت عروس الفجر،

فابتعدوا قليلا عن هواي لأبصر

الآفاق موقدة ومُوقدة...

بلاد لابلاد لها،

وتبحث في الظلام عن الوسادة

في بساتين الشروق المكفهرة...

ماتلألأ كان ضد الأصل والرايات،

كان على الأقل هزيمة كبرى أمام القصر

والملكوت..." (الديوان، ص 61)

إنّ البريق الذي كان يحلم به وعضّد يقينه بأن رياح التغيير آتية، ماكان إلا سرابا، ضد الأصل والرايات، بل كان هزيمة كبرى، وهكذا وجدنا الشاعر مدفوعا إلى معانقة هذا(الواقع المطلق) بديلا بصفته اختيارا أوكرها بتأثير الظروف السياسية والإجتماعية التي أوجدت فيه ميلا نفسيا مختلفا عن(الحلم، والواقع المعيش).

إن هذا التوجه(السريالي) الذي يهدف إلى التوفيق بين حالتين تبدوان متضادتين أسلوبيا ودلاليا وهمـــا:

(الحلم والواقع) من خلال ايجاد نوع من (الواقع المطلق)، لأن من يحلم ينسجم ذهنه مع محيطه(31) كان المتنفس الوحيد والبديل الأوفى عن الشعور بالخزي وبالهزيمة لمن فترت عزيمتهم، وحينما ضاع الأمل في انتظار(الوطن الجديد) صاح الشاعر:

"كبلوك وزينوا الجدران..بالأمل المضارع.

لا تسلني كلنا احترف الوشاية في الخفاء

وبايع السلطان والحرس الخسيس

كأنما الظلمات سيدة هنا،

وكأنما باب الطهارة موصد أبدا.."(32). (الديوان، ص 61)

فالكل احترف الوشاية وخان أصله، وكأن خطبته تلك المفعمة بالوصايا، في قصيدته السابقة قد(بيعت) من جديد، ولم يبق له إلا انتظار المحاكمة. يقول الشاعر:

"باعوا الوصايا بالهدايا والبطاقات الرخيصة

ياإلاهي كلنا احترف الوشاية واختفى

بين الجريدة كي يبرر حبه الوطني

لاشهد الشهيد ولا شهدت،

قضيتي فوق الهوية والمزايا.."(33) (الديوان، ص 62)

ولما أحس بوحدته وغربته، تحول بشكل ملفت إلى هجاء جمهوره، ليضم صوته إلى أصوات الشعراء أمثال:(نزار قباني، ومظفر النواب، ومصطفي رجب)(34) لتتوحد هموم الشعراء العرب من المحيط إلى الخليج.

وقد يكون تحوله هذا، ناجما عن هزة داخلية جراء النكسات والأزمات السياسية والإجتماعية التي عاشها المواطن الجزائري في هذه الفترة، وتردي أوضاعهم الإجتماعية كنتيجة عنها، وما كان يلحق بالمثقفين والأدباء من سلب ومصادرة، وأيا كان السبب فإن هذه القصيدة مشبعة بالوجدان السياسي (35) وهو أمر يكاد ينطبق تماما على الشعر الجزائري المعاصر، كوعي خاص بهموم المواطن ومآسيه، إلا أن الشاعر(علي ملاحي) فيما نعتقد كان أكثر جراة من معاصريه من الشعراء الجزائريين أمثال:(لخضر فلوس، لزهر عطية، أزراج عمر، عبد العالي رزاق..)(36) وغيرهم كثير، وأعمق إحساسا بأوضاع الإنسان العربي في هذا العصر، والجزائري على وجه الخصوص. يقول الشاعر:

"يا زقوم هذا العصر قد وجد النخيل قوامه المنسي

واشتهت السماء سماءنا(37)

..." (الديوان، ص 62)

يا زقوم هذا العصر لا العقبات تطفىء قمحتي الحري

ولا ريح الأسى..

لو كنت تعرف سر هذا الفجر

ما أنكرت فيه الجذوة الأولى،(38)

(الديوان، ص 62.63)

هؤلاء الذين باعوا الوصايا بالهدايا – كما يقول الشاعر-واحترفوا الوشاية والخيانة حرفة، صاروا زقوم هذا العصر، والمهم عندهم هو (الشعار) يقول:

وجاء في المرسوم أن القائد الحربي

تسكنه البلاد

من الحدود إلى الوفود، ولا غرابة..

فالمهم هو الشعار..(39) (الديوان، ص68)

وهكذا يضيع الشاعر في غربته وفي وحدته منتظرا خلاصا جديدا أو بعثا آخرا بعدما أعياه النداء ليجدد له صلته بوطنه الحبيب. يقول الشاعر:

"دوما أقارع وحدتي

وأضمد الجرح النكير ببسمة،

أو همسة، ،

يا رب قد تتفجر الأحجار في أيامنا الجرداء"

(40) (الديوان، ص71)

ويستمر يضمد جراحه، ويرقب الآتي، ثم لا يأتي ولكنه مع ذلك لا يخضع للآخر ويظل متوسدا وحدته. يقول:

"سيد الأسياد من يحيي الشرارة في الجبين،

ولا يخاف الطوق والإزميل،

عبأني نداك سكينة الهمسات والأوطان

فاشتقت الأحبة في ثواني،"(41)(الديوان، ص 72)

وهكذا يستمر صوت الماضي الممثل في شخصية(المأمون)(42) بالتجلي من جديد، وهي دلالة على أن الصوت التاريخي الخاص يمتزج وصوت الشاعر ليجسد مأساة الماضي والحاضر على حد سواء. ذلك أن الشعور بالوحدة، لا يملأه إلا استدعاء الماضي والإرتماء في كنفه، كنوع من المعادل أو البديل عن الحاضر المؤلم.

ياعاصمي من شوكة الأذناب

والقلق الذميم،

خذني إلى وجهي لأعرفه تماما . .

وأشهد على قلبي لأمنحه وساما . . .

وأرح مراسيم المدينة

من شظايا الليل كي تجد الشاما. . .(43)

(الديوان، ص73)

ميلاد المعنى وإحالاته:

تتألف قصيدة الميلاد – حسب الهيئة الطباعية لها – من أربعة مقاطع، ولم يتخل الشاعر فيها عن عروض الخليل وهي ممارسة جادة تبرز كفايته وتحكمه في موازين الشعر القديم والحديث على حد سواء، إلا أن هذا الرجوع إلى الماضي للبنية الإيقاعية، يفسر بحنينه إلى الماضي المجيد وهروبه من حاضره المزري والمتردي، حيث التسلط والرداءة هي السيدة في هذا الزمـــن–على حد قوله–ولذلك حملت القصيدة معاني الثورة، والعزة والكرامة والطهارة في مقابل السلب والإغتصاب.

لقد ابتعد الشاعر فيها عن الشكوى واللوعة والفقدان لتتحدث عن علاقة الشاعر(الإنسان) بوطنه بعيدا عن قناع الإستعارة والمجاز. مثل هذه القصيدة نادرة في جرأتها، ولكنها تكشف في الآن نفسه حجم الإقصاء الذي مني به الشاعر وغيره من الضعفاء في وطنهم، ومواجهة مغتصبيه، الذين تواروا وراء أقنعة المراسيم والشعارات الجوفاء والكاذبة. لذلك تتحدد (أنا) الشاعر في مواجهة الظلم في هذا الوطن، ويفصح علنا عن نفسه، وعن توقيه للمواجهة دون خوف أو مصادرة، وهو اتجاه انساني لاشك، فلقد أصبح تغيير الواقع أمرا ضروريا فيما يرى الشعراء المعاصرون، ولذلك عمد الشاعر في هذا النص إلى توضيح معالم وسبل الخلاص، مع ايمانه بالنتائج المترتبة عن هذا السلوك، كالدعوة إلى التضحية مثلا والثورة التي تعيد الحق لأصحابه وتحرر الإنسان من كافة أشكال التسلط والحرمان.

يقول الشاعر في مستهل القصيدة:

"هل جاءك الحق مرميا على تعب

أم جاءك الظلم منهالا بلا سبب؟"

الشاعر في هذه القصيدة، يعرف الذين سلبوه حقه وحق الناس، وسدوا عليهم منافذ الإنطلاق ووأدوا فيهم حتى الأماني الدفينة في أعماقهم يقول الشاعر:

"أو يركب القلب آمالا وتحصدها

عصابة الجاه والإشراك والرتب؟

وقد تخاط بنار الكيد قافيتي

ويغرق العشب في الأوحال عن كثب

لكنني سيظل الشعر يعرفني

والشمس تأتي إلى قلبي بلا طلب"(44)

(الديوان، ص 78)

ويقول أيضا:

"ياسيد الروح أوقد بيننا أملا يشتد، حين يمور الناس بالغضب" (الديوان، ص77)

فقد جعل الشاعر ذاته رمزا لهذا التغيير المنشود، وجعل الثورة وجوده ونبضاته، فالغضب رمز لهذه الثورة والشمس رمز للحرية والأمان والصفاء، إنه يتحدث عنها حديثا صوفيا، حيث التوحد بين الذات والموضوع، فنرى حلولا كليا بين الشاعر والثورة، وتتفاعل في نفسه تفاعلا عميقا كل

أدوات الخلق الشعرية بحيث تصبح(الأنا) الكون بأسره ويصبح الإنسان أنى كان هو الشاعر نفسه(45). وعلى الرغم من ادراكه بأن زمن الظلم والإغتصاب والقسوة والبطش لن يستمر، إلا أن خوفه من المستقبل لا يزال يسكنه يقول:

"ما كنت مغتصبا للقول ساحني

ربي إذا قلت سار أهم في عقبي" (الديوان، ص78)

قد يكون خريف الإنسانية أشرف على الأفول، إذا ما أدرك الناس سبل الخلاص، فالعزة تكمن في طهارة الإنسان وفي بحثه الدؤوب عن الحرية. يقول:

"ما عزة المرء إلا في طهارته

والعاشق الحر ماء الوهن والكرب."(الديوان، ص 79)

فالحرية ارادة وتصميم، ومتى صمم الإنسان على نيلها فلن تقف في طريق انطلاقته نحو تحقيقها أية موانع، ولو دفع نفسه فداء لأهداف مجتمعه، واستطاب الموت في سبيل بناء الحياة لوطنه وأمته. إنّ اصرار الشاعر وعشقه للحياة وصفاء وطنه لا يعادله عشق آخر، هو عشق للكون والمجتمع، عشق للحرية القادرة أن تعيد لهؤلاء المظلومين وجودهم.

ينظر الشاعر إلى وطنه المسلوب، فيجده مقيدا بقوة الإغتصاب، ومع ذلك يسمعه صوته الطامح إلى الصفاء وكأنه يعده بأن الظلم لن يستمر:

"ما كنت مغتصبا للقول ساحني

واشهد بلا خجل أن الصفا نسب"

وكأن هذه الأبيات تعويذة أو تميمة، ولازمة تكررت في النص، ايمانا منه أن تطلعه إلى اشراقة الوطن هدف محفور في عمقه وفي قلوب الناس.

"تفنا أهوى وطنا في القلب نوقده

نخلا خصيبا يمد الناس بالرطب"

لقد أدرك الشاعر(علي ملاحي)أن الناس ستقبل عاجلا أو آجلا على تحرير نفسها حينما تدرك أن طهارة المرء في عزته لا في غبنه وذله:

"ستعرف الأرض أشعاري ،، وتكتبها

لحنا من الوجد لا لحنا من الصخب

فاليقرأ النهر ميلادي.. بلا سأم

ولترشف الأرض أمطاري بلا تعب"(46)

فالأرض رمز للناس، ومن الرمز يولد المعنى ويتجدد، وفي الرمز الشعري تكمن الإحالة، لذلك كان النهر رمز لهذه الثورة المنشودة، وحينها يكون ميلاد الشاعر، كطائر الفينيق في الأسطورة القديمة.

قصيدة التضحية وصناعة المعنى الشعري:

في(مراسيم الهيام الساطع)(47) يستمر صوت الشاعر فيها يرنو إلى اشراقة جميلة في هذا الوطن الغالي، وهي امتداد للقصائد السابقة، اين كانت أماني الشاعر وطموحاته في تغيير الواقع المتردي في وطنه، تطفو من حين إلى آخر في جميع قصائد الديوان، ولعل هذا سبب تسميته بصفاء الأزمنه عبر الجملة الإسمية المثبتة، في مواجهة التضييق والخناق الذي فرضه المغتصب من بني جنسه على الرغم من انتمائهم المشترك.بهذه الصورة تتجلى رؤية العالم انطلاقا من المفهوم (الجولدماني) عند الشاعر وتظلّ الإشراقة التي يطمح إليها الشاعر، من خلال المراسيم والحب والهيام والتطلع إلى أفق رحب مليء بالصفاء والنقاء.يعبر عنه الشاعر بقوله:

"أشرقت في دنياك مبتّسما

أسرج صهوة الإشراق محتفلا

بأيام تفيء،

وترتوي من عزتي

وطهارتي،،،"(48) (الديوان، ص91)

فتستحيل هذه الإشراقة إلى طفلة من نرجس طيبة التطلع، وهي رمز لحلم الشاعر الوديع والطفولي الصادق، صدق الطفولة وبراءتها، يقول:

"ويقال كانت طفلة من نرجس

ورخام،،

كانت تستضيء بكوكب الرحمن،

طيبة التطلع.."

ومع كونها بريئة إلا أن الأحزان تسكنها، كناية عن الإغتصاب الذي مني به الشاعر الإنسان في هذا الوطن، وكناية عن حجم الإقصاء الرهيب الذي مني به الإنسان الجزائري من بعد فترة الإستقلال إلى مشارف أيامنا هذه، فترة قيل عنها (فترة البناء) لكنها في عين الشاعر فترة خراب حين تسلط الآخر على الضعفاء، بزيف العبارات والشعارات، التي تظهر حبهم للوطن، ولكنها تغتال فيهم حبهم الحقيقي وتصرمه من أعماقه، وتخفي بين جوانحها المكيدة والخداع في هذا الوطن الذي يجمعهم جميعا. فلقد كان الرفض عند (نزار قباني، ومضفر النواب، وغيرهم) حقيقة واقعية مثبتة، ورؤية فلسفية عميقة نلمسها في نصوصهم-كما أسلفنا الذكر- وهاهو الشاعر"علي ملاحي" يختزل رفضه على هذا النحو:

كانت الأحزان تملؤها

وتكبر ضدها

لقد مارس الشاعر في جميع قصائده عملية الكشف الجريئة، عن الواقع المتردي، الذي أضر بمسيرة الإنسان الطاهر في هذا الوطن وتقدمه، ولكنه مع ذلك، يصنع في كل مرة حلاً ويخلق مسارا واحدا للخلاص والبعث من جديد، عنوانه التضحية والثورة كفعل مستمر ودائم، استمرار بحث (السندباد) بل تحوّل الشاعر إلى(سندباد لهذا الوطن) من نوع خاص، اضافة إلى مايمكن تلمسه عبر الرمز الذي يقيمه بين النسر والكبد المنهوش في الأسطورة القديمة، كرمز للمعاناة المستمرة. وكثيرا ما كان الشاعر يستدعي هذه المواقف والأحداث الماضوية، أسطورية وتاريخية، مدركا ذلك الموقف القديم وواعيا بواقعه وتجربته، لذا كان استخدامه وعيا وقدرة على جعل الموقف القديم حركة داخلية تعبر عن احساسه بتأزمه وانفراجه النفسي(49) يقول:

"يرتاح فوق منارها

نسر التراحم شاهدا

تختار من كبدي نشيدا واحدا

وتحول في لهب القطيعة كالردى،،،

-عطفا- تكثف حبها للنحل والجبل الأصيل،،،

وتدق كالأجراس عالية

طبول الفجر..

تمنحا الدليل" (50)(الديوان، ص93)

الإنتماء:

يستدعي الشاعر في قصيدة"الإنتماء" أحداثا تاريخية متجذرة في عمق الثقافة الإسلامية، ويعبر عنها باستدعاء لشخصية(الحجاج) ومافعله (بآل الزبير)، وأحداث الكعبة الشريفة، التي حاصر أهلها أياما ورماها(بالمنجنيق) نكالا بهم وبطموحهم، وقصدا لأحقيتهم بالخلافة، كل ذلك للدلالة على الموقف الجامع بين التجربة الراهنة للشاعر في حاضر وطنه، ودلالة الحصار والتنكيل للحادثة تلك. حيث (سيف الحجاج المعاصر)مسلطا عليه وعلى الإنسان الجزائري، كناية عن القهر والظلم الذي يرتعون فيه سواء، على خلاف (حجاج هذا الزمان).

إن هذا التناص يقيم بصدق العلاقة بين الحاضر والماضي، فما (أشبه الليلة بالبارحة) والشاعر حينما يستثمر هذا المخزون التراثي، يدرك بلا شك أن هذا التوجه قادر على اثارة وجدان القارىء واستدعاء ذاكرته، وما لها من ارتباط بالماضي وظلاله الغاربة(51) إن في قوله:

سقطت عليك جوارح الحجاج

هل لحوا صباح الكعبة الخضراء..

هل سمعوا صداه..؟

وأنت حل بالبلاد..

من اليدين..

إلى القصيدة." (الديوان، ص 100)

اشارة إلى الحادثة التاريخية بين(الحجاج وآل الزبير، عليهم رحمة الله جميعا) هذا من جهة، وإلى الآية الكريمة في سورة (البلد)" وأنت حل بهذا البلد" من جهة أخرى، تحرك في مخيلة القارىء ظلالا روحية وأسفا على ما حدث في الماضي وما كان بين المسلمين.

إن قدرا من هذه التداعيات وتجليات الحوادث التاريخية الماضية قادر على اثارة المتلقي(القارىء) لما يريد قوله الشاعر، عبر بنائه اللغوي في النص، ليشاركه آماله وطموحاته الرانية إلى التغيير من طريق الثورة. يقول الشاعر:

"أمهلني أتابع دفقة الثورات

وأتبعني إلى أفقي الملفع بالتماثيل

الذميمة."(الديوان، ص101)

إن هذه الصلة بالتراث أدت وظيفة فنية، لجأ إليها الشاعر لإقناع قارئه بما يقول، وحتى يجعله أكثر وعيا، أقام معه الحوار في القصيدة ونسج من ذاكرته ومخزونه التاريخي هذه الحادثة. وتأبى نفسه أخيرا أن تقدم جوابا لتساؤلاتهم، حينما أحس باندماجهم كليا في عمق نفسه، وتخللت إلى أعماقهم وانسابت فيها مجاري أمانيه وتطلعاته، لذلك ترك النص دون أن يسفر عن جواب، طالما أن القارء ينتجه ويخلقه حينما يقرأ القصيدة ويقيم معها.

سامحوني أيها الأحباب..

إن طلعت يداي بلا جواب..

فالدنيا هنا تثال في وحل الغياب.

ويمكننا أن نستخلص عقب هذا السفر الممتع في ديوان الشاعر(علي ملاحي)، أن للشعر وظيفة فعالة، يجب عليها أن تساهم في عملية التغيير التي يسعى إليها الإنسان المعاصر" فالأدب لم يعد ذلك الترف الفكري الذي يغني آلام الذات وأفراحها ويسترجع الذكريات والمواقف بوحي منها بل تحول إلى عامل مهم في بناء الحياة وبناء الإنسان، وعليه أن يمارس عملية الكشف عن الأبعاد والأسباب، والجذور الدفينة في ذلك الواقع الرديء الذي أضر بمسيرة الإنسانية وتقدمها"(52).

الإحـــالات

1-بول ريكور، من النص إلى الفعل، أبحاث التأويل، ترجمة، محمد برادة، حسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، الهرم، القاهرة. ط1، 2001، ص155.

2- Hans George Gadamer، Verite et Methode، edition du seuil، paris1976 p107.

3-أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1971 ص132.

4- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة3، 1986،ص19.

5-علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة(ديوان شعر) المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1989، ص83.

6-الديوان، ص7.

7-شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1988، ص92.

8-الديوان، ص83.
9-الديوان،ص85.
10-Emile Benveniste، Probleme de linguistique generale، Galimard، paris، 1974، p82.
11-الديوان، ص87.
12-استلهمنا البناء الثلاثي من (الفريق مو) بتصرف ينظر: Groupe Mu، Rethorique de la poesie، Bruxelle، 1977، p85-86.
13-الديوان، ص88.
14-نفسه ص15.
15- نفسه ص15.
16-تتعالق هذه القصيدة، وتشكل تناصا معنويا، مع شخصية(بينيلوب) المنتظرة على مضض قدوم بعلها، في الأسطورة اليونانية القديمة.
17-الديوان ص21.
18- نفسه ص31.
19- نفسه ص36.
20- نفسه ص48.
21-سيد محمد السيد قطب، عبد المعطي صالح، قراءات نقدية،الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1999،ص93.
22-الديوان، ص43.
23- نفسه ص43-44.
24- نفسه ص51.
25-رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة، محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،1988، ص31.
26-الديوان، ص55.
27- نفسه ص57.
28-علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسة نقدية، دار الشروق، عمان، ط2002،1، ص83.
29-الديوان، ص58.
30- نفسه ص62.
31-عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر،(فترة الإستقلال) منشورات التبيين/الجاحظية، الجزائر، 2000، ص61.
32-الديوان، ص61.
33- نفسه ص62.
34-أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب،ط1، 1993 ، ص196.
35-علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، مرجع سابق، ص83. نقلا عن: (م.ل/روزنتال) الشعر والحياة العامة، ترجمة، يحيى الشهابي، دمشق، 1983، ص121.
36-يمكن تلمس ذلك في دواوين الشعراء المذكورين، كصيغة عامة، وكهموم مشتركة بين هؤلاء الشعراء الجزائريين.
37-الديوان، ص62.
38- نفسه ص63.
39- نفسه ص68.
40- نفسه ص70.
41- نفسه ص72.
42- نفسه ص69.يقول الشاعر:" ياملك القصيدة أكمل المأمون دورته."
43- نفسه ص73.
44- نفسه ص78.
45-مفيد محمد قميحة، الإتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1981، ص105.
46-الديوان،ص81.
47- نفسه ص89.
48- نفسه ص91.
49-أحسن مزدور، مقاربة سيميائية في قراءة الشعر والرواية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2005، ص48.
50-الديوان، ص93.
51- علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، مرجع سابق، ص133.
52-مفيد محمد قميحة، الإتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص122.

العتبات / العتمات
قراءة في عناوين القصة القصيرة

الأمين بن مبروك
تونس

مقدمة

إنّ البحث في هذا الموضوع يقتضي منا أوّلا أن ندرك تماما أنّ ما نقوم به ليس إلاّ مساءلة للغة باللغة في إطار من أطرها يعرف بما نصطلح عليه اليوم بناء على دعوة قديمة صدرت عن أعلام الشكلانيّة الروس: "بعلم الأدب" هذا الذي يسعى إلى النظر في الطرائق الأدبيّة Les procédés littéraires بأعتبارها جوهر الأدبية La littérarité. ومن هنا تكون قاعدة هذا العلم الأساسية النظر في إنشائيّة الأدب لا في الأدب مُنْشأ بأستعادة أصول الخطاب Discours والنصوص المحيقة به ظاهرة ومتخفية والتي تُكوّن في تفاعلها ما أصطلح عليه "بارت" بـ"النسيج"(1). وليس النصّ من هذه الزاوية كائنا منغلقا على نفسه له حدود قاطعة بل هو على العكس من ذلك فضاء تتفاعل فيه نصوص شتّى وتتناصّ بشكل يهب النصّ المقصود قيمته الدلالية والتداولية في آن.

إن كان "جيرار جينات" قد ذهب في قراءة هذه العلاقات النصّية مذهب التفصيل وتدرّج في ذلك في مؤلفيه:

Palimpsestes (Seuil 1982)/ Introduction à l'architexte (Seuil 1979(*)) فإنّه يقرّ بأنّ هذه الأنماط الخمسة "ليست أقساما معزولة عن بعضها بعضا دون أن يكون بينها تحاور أو تداخل أو إشتراك بل بالعكس فالروابط بينها متعدّدة وحاسمة غالبا"(2). وفي إطار تناصّ النصّ مع "محيطه النصّي" جاز لنا أن نصادر في البداية أنّ بحثنا ينطلق من فرضيّة أساسيّة تقرّ بأنّه لا وجود لنصّ في حالته الخام أبدا فلا بد أن تعاضده مجموعة من النصوص الحافّة "حتى تبرزه في معناه الأجلى وتحيّنه وتؤمّن حضوره في العالم تقبلا وأستهلاكا"(3). يتنزّل عملنا صلب النمط الثاني من أنماط العلاقات النصّية الذي يسمه "جينات" بالعلاقة الملحقية النصّية Paratextualité المتمثلة في علاقة النصّ بمقدماته وعناوينه وهوامشه وتقييداته... وقد إخترنا أن نتوقف عند مظهر واحد بسيط من مظاهر هذه العلاقة يخصّ علاقة العنوان الداخلي بالنصّ أي علاقة عنوان الأقصوصة بالأقصوصة ذاتها معتمدين في ذلك على جنس القصّة القصيرة ممثلا في أربع مجموعات قصصيّة هي:

- بيت من لحم (1971): يوسف إدريس.
- القفص (1989): إبراهيم الكوني.
- 52 ليلة (1979): حسن نصر.
- النمور في اليوم العاشر (1981): زكريا تامر.

والدواعي إلى هذا البحث كثيرة منها العلاقة الإشكالية التي تربط بين العنوان والنصّ السّردي في القصة القصيرة، ووجود قاسم من المواربة والمراوغة يجمع بين الاختيارات الفنية للمبدعين الأربعة وجب علينا أن نحاول سبر أغواره وأستجلاء دواعيه. إضافة إلى ما يكتسيه مبحث "العتبات النصّية" من أهمّية في النقد الحديث أهمية ترجمتها مؤلفات كثيرة من بينها كتاب "جينات" "Seuils" الصّادر سنة 1987، وهذه الأهمية يقابلها تقصير الدراسات النقدية العربية قديمها وحديثها حيال هذا المبحث مما دفع الباحث "محمد فكري الجزار" إلى القول إن "الاهتمام بالعنوان كان غائبا أو شبه غائب تنظيرا وتطبيقا على السّواء" (4) خاصة إذا تعلق الأمر بمجال القصة القصيرة

التي تظل إلى اليوم جنسا إشكاليا يحتاج إلى مزيد من الجهود للكشف عن خصائصه ونقله من فضاء العتمة والغبش الذي يلفه فهذا "فيكتور شلوفسكي" يصرح بذلك قائلا: "يجب أن أعترف في بداية هذا الفصل وقبل كل شيء أنني لم أعثر بعد على تعريف للقصّة القصيرة، أي أنني لا أستطيع أن أقول بعد ما هي الخاصية التي يجب أن تميّز الحافز Le motif ولا كيف يجب أن تتمازج الحوافز لكي نحصل على مبنى حكائي Sujet، ذلك أن وجود صورة ما أو توازما أو وصف حادث ما لا يكفي لكي يترسّب لدينا إنطباع بأننا أمام قصة قصيرة"[5].

لقد رأينا أن نعقد هذا العمل على النظر في مجموعة من المحاور ساعين إلى إستخلاص النتائج التي قد تساعدنا على سبر العلاقة بين القصة القصيرة وعنوانها وعلى تبيّن دور العنوان في توسيع دلالة الأقصوصة ومقروئيتها. وهذه المحاور هي:

1- العنوان: إشكالية المفهوم والدّلالة.

2- العنوان في القصة القصيرة: عتبة مضلّلة.

3- أبعاد تنوع الحقول الدلالية في عنوان الأقصوصة.

4- العنوان الأقصوصي: بين ضوابط الإبداع ومقتضيات التقبل.

- مع خاتمة خصصناها لتبين نتائج البحث.

1) العنوان: إشكالية المفهوم والدّلالة

جاء في لسان العرب لـ"ابن منظور" مادّة (ع.ن.ن) ما يفيد أن العنوان إبراز لأثر الشيء فإذا كان المتكلم راغبا في التعريض دون التصريح جعل أمرا ما "عنوانا لحاجته ويرى "إبن منظور" كذلك أنّك "كلما إستدللت بالشيء تظهره على غيره فهو عنوان له"... قال أبو داود الرّواسي"[6]:

لِمَنْ طَلَلٌ كَعُنْوَانِ الْكِتَابِ ببَطْنِ أُوَاقَ أَوْ قَرْنِ الذُّهَابِ؟

العنوان من خلال ما تقدم دليل إظهار وبروز ممّا يجعل تقدمته على سبيل الإعلاء والإعلان أمرا محمودا. لعلّ تشبيه الشاعر للطّلل بعنوان الكتاب مصداق لقولنا إنّه يترك في النّفس أثرا ويدفعها إلى الإقبال والتدبّر مثلما يكون العنوان كذلك مدعاة إلى النّفور من الأثر والإعراض عنه، "والعنوان للكتاب كالإسم للشيء به يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه ويدلّ به عليه"[7]. فالعنوان – إذا جاز القول – نصّ شديد الاختزال يقدّم النصّ الممتدّ على بياض الورقات ويكون في وجه من وجوهه مرآة تعكسه وهويّة تعرّفه، غير أنّه (أي العنوان) يتمتّع بالأسبقية في التقبّل فهو أوّل ما يطالع القارئ لصفحة الكتاب الخارجية أو لنصوصه الدّاخلية وبهذا فإنّه من المفترض أن يكون العنوان مشتملا ضمنيا على دعوة للقراءة أو حتّى محدّدا ربما لمسارات التقبّل ومحركا لأفق توقع القارئ "Horizon d'attente" على حدّ عبارة "هانز روبرت ياوس". فعنوان مثل "52 ليلة" لـ"حسن نصر" لابد أن يدفع ذاكرتنا نحو إستحضار الليالي العربية وحكايات شهرزاد إن قليلا أو كثيرا.

إنّ العنوان من هذه الجهة نصّ شديد الاقتصاد والاختزال وهو مع ذلك منطو على علامات شديدة الإيحاء خطيرة كل الخطورة تدفع القارئ في مكر نحو وجهة تقبّل قد تقع صلب مقاصد المؤلف وقد لا تقع. وهنا تطرح مسألة في غاية الأهمّية تتعلق أساسا بإستقلاليّة العنوان، فهل يجب علينا أن ننظر إلى العنوان بإعتباره نصّا له كيانه المخصوص وبالتالي نخضع قراءته لجملة الإمكانات التي يتيحها النظر في العنوان نصّا مكتفيا بذاته في مستوى دلالته؟ أم إنّ العنوان ليس إلاّ واجهة تفتح على العمل ذاته سواء كان رواية أم قصّة قصيرة وبالتالي تكون دلالته مرتبطة تماما بالعمل نفسه؟

إنّ أفضل طريقة للبتّ في هذه المسألة تكمن في إختبار النصوص وعناوينها، حتى نتجاوز المقولات النظرية إلى تطبيقها على عيّنات من القصة القصيرة وهي مدار إهتمامنا في هذا

البحث، فنتدرّج في دراسة عناوين الأقصوصات من التعريف إلى التصنيف فاستخلاص وظائفها وعلاقاتها بمتقبّلها والنصّ الأوسع الذي تنضوي ضمنه وتشدّها إليه ضوابط إبداعيّة وأجناسيّة.

2) العناوين في القصة القصيرة: العتبات المضلّلة.

تتميّز العناوين في القصّة القصيرة بكثرتها فهي "عتبات" ومواضع إنتقال من أقصوصة إلى أقصوصة بل من لوحة إلى أخرى داخل الأقصوصة الواحدة كما هو الحال مثلا في مجموعة "النمور في اليوم العاشر" لـ"زكريا تامر" إذ تنقسم مثلا أقصوصة "الأعداء" وهي صدر الكتاب إلى ستّ وعشرين نتفة قصصيّة إتخذت كل واحدة منها عنوانا (البداية/السماء المفقود/الأسرى/الثأر/رجال/الخطر... الوصيّة/النهاية/ النهاية.) ونفس الأمر نجده عند القاص "إبراهيم الكوني" في "مجموعة القفص" التي تحتوي أقصوصة مولد الترفاس/أقصوصة نذر البتول/أقصوصة القفص... وإن هذه الكثرة وهذا التفصيل في مستوى العناوين يجعلان عملية قراءتها لا يمكن أن تتمّ بمنأى عن هذا المعطى الهامّ.

غير أن هذه الكثرة يقابلها نزوع إلى الغموض يلفّ العناوين ويسمها بسمة عدم الإكتمال والاحتياج الضمنيّ إلى التفسير، لكأن عناوين القصة القصيرة تولد في فضاء من الغبش والمداراة فتنتّ بما تنطوي عليه من عناصر تعتيم عن الحدّ المطلق وتبقي على فعل القراءة مؤجلا، وإذا نظرنا في بعض عناوين أقصوصاتنا تبينّا مصداق ما ذهبنا إليه: سنوبزم/الفريسة/ملخّص ما جرى لمحمد المحمودي.. :زكريا تامر// بنايات غير متّصلة/كراكوز/الهامل ....: حسن نصر.

لعلّ لهذا النزوع التعتيمي مقاصد في قراءة القصّة القصيرة فيُحملُ على أنّه دافع إلى تدبّر العمل الأقصوصي وإستجلاء مقاصده بالرّبط بين عتباته المختزلة ومحتوى متنه السّردي بحثا عن الروابط الفنيّة والدلاليّة وكشفا لدواعي إختيار هذه العناوين عينها. لكن أمرا محيّرا يستوقفنا للتوّ ونحن نجتاز عتبة العنوان إلى النصّ، ففي الأقصوصة الثانية التي أوردها "يوسف إدريس" في مجموعة "بيت من لحم" يتلاعب الراوي بقارئه أيما تلاعب، فعنوان الأقصوصة جملة إستفهاميّة "أكان لابد يا ليلي أن تضيئي النور"؟ لكن الراوي ما يفتأ أن يبدأ قصّته ناعتا إياها بالنكتة قائلا "في البدء كانت النكتة. وفي النهاية ربما أيضا تكون. والنكتة في النكتة ليست نكتة، ولكنها واقعة حدثت لأهل النكتة، صنّاعها المهرة ورواتها العتاة"[8]، فإذا كان العنوان قد منح الأقصوصة مشروعيّة الانتماء إلى جنسها فإن البداية تقوم معارضة له بفجاءةٍ وتنزع عن النص إهابه الأجناسي وترمي به في رحاب النكتة وأي نكتة إنّها نكتة الزمن الذي يتمدّد ويتمطى ويستطيل في سجود المساطيل والحشاشين الذي لا ينتهي "ولكن الوقت يمتدّ، الوقت الحقيقي يمتدّ، ووقت كلّ منهم الخاصّ الممدود بطبيعته يمتدّ ويتضاعف وتصبح الدقيقة فيه بعام"[9].

لا تقف العلاقة بين العنوان ونصّ الأقصوصة عند هذا الحدّ من التوتّر بل إن العناوين ذاتها قد تشكّك حتّى في أجناسية القصة القصيرة بل حتى في إنتمائها إلى مجال "السّرديات"، فكثير من عناوين الأقصوصات يحمل دلالات أجناسيّة مغايرة تحيل على "فنون" أدبية أخرى مثل السيرة الذاتية (مغامرتي الأخيرة: زكريا تامر) أو الأسطورة (طائر الرّعد: حسن نصر)/(طائر النحس الذهبي: إبراهيم الكوني) أو الخرافة والحكاية الشعبية البسيطة (في قبضة الذئاب: حسن نصر) أو الحكاية المثليّة (النمور في اليوم العاشر: زكريا تامر/العصفور والسلك: يوسف إدريس/الطائر: إبراهيم الكوني..). فالعلاقة إذا بين نصّ الأقصوصة وعنوانها قائمة على ضرب من الطّمس والغموض يجعل التوتّر بينهما مقصدا إبداعيا لابدّ من إستجلائه والكشف عن خفاياه حتّى نتمكن من إعادة عقد صلات جديدة بين العنوان والأقصوصة صلات تنبذ التسليم وتسلمنا إلى قلق الحيرة والسّؤال الذي يتجلّى في هذا العدول المستمرّ عن التحديد والتعيين

حتى في أشدّ لحظات الحاجة إلى تعيين المنطلقات وقواعد السّرد، إذ يقول الراوي في أقصوصة "حسن نصر" "ورقة نظيفة بيضاء": "في زمن لا أذكره، وفي مكان نسيت إسمه، كان رجل يدعى، يدعى، لم أعد أذكر حتّى ماذا يدعى"[10].

من خلال ما تقدم يمكن القول إن القصّة القصيرة تحافظ على سمة من سماتها وهي رفضها الإنتماء والانصياع إلى ضوابط جنسها بسعيها المستمرّ إلى العبث بمتقبّلها والتأرجح بين التعيين واللا تعيين فهي لا تفصح عن هويتها ومنابعها إلاّ تلميحا ويظلّ إنتقاضها دأبا مطّردا فهي لا تني في حركيتها المستمرّة تحافظ على هجنتها وإنفلاتها من الضّبط والتقييد، فلا يسلم من ثورتها المستمرّة حتى عنوانها إذ سرعان ما تعقد بينها وبينه صلات قوامها التوتّر الدائم فلا تنتصر إلاّ لروح المفارقة التي تظلّ ملازمة لها حتى تغدو جوهرا أساسيّا في إبداعها. إنّها كما تقول "فاليري شو" "توفيق بين المتناقضات تفاعل بين التوترات والمقولات المتضادّة... مكتوبة نثرا لكن بها كثافة الشعر.. مصنوعة من كلمات سوداء على صفحة بيضاء، لكنّها تومض باللون والحركة.. مكتوبة لكنها تحاكي الكلام الإنساني.. بيد أن العامل الوحيد المشترك فيها، هو هذا التوازن الذي تسعى إليه"[11].

إن إنعدام العلاقة الظاهرة بين العنوان والأقصوصة أو على الأقلّ غموض هذه الروابط لا يعني إنعدامها بل قد يكون على العكس عاملا يدفعنا إلى مزيد النبش في هذه الصلة الإشكالية بين الاثنين ممّا يقتضي مزيد إستنطاق العناوين والأقصوصات بغية النفاذ إلى حقيقة وغايات هذا التعتيم على المستويين الفنيّ الجمالي والأجناسي ولعلّ هذا الأمر أن يفيدنا في تبيّن القوانين المتحكّمة في الأقصوصة جنسا أدبيّا باحثا عن توازن مفقود أبدا.

3) العناوين: تنوّع الحقول الدلاليّة.

تنطوي العناوين في مدوّنتنا على إتساع دلاليّ ملفت فإذا سعينا إلى تصنيفها لاحظنا من البداية أنّنا أمام "عتبات" تختلف عن بعضها بعضا في ما تحيل عليه من حقول دلاليّة غير أنّها يمكن أن تُنمَى إلى "عائلات دلاليّة" تشترك بقدر متفاوت في جملة من السّمات والمعاني تدفعنا رغبة جامحة إلى تبيّن مختلف هذه الصّلات المعقودة بين هذه العناوين ذاتها والنصوص الأقصوصية التي تنتمي إليها. لسنا نزعم من خلال الجدول التّالي تصنيف جميع العناوين ولكننا سعينا من وراء ذلك إلى البحث في النزوع العامّ الذي يميّز دلالة العناوين راجين من وراء ذلك أن نكشف مستويات العلاقة ودوافعها.

1) الحقل الدلالي الديني - الحقل الدلالي الصوفي	سورة البقرة: يوسف إدريس أكبر الكبائر: يوسف إدريس يوسف..يوسف الصغير الجميل . الهالك: زكريا تامر والعصر والنشر: حسن نصر الحجاب / الكشف / الفناء ... إبراهيم الكوني
2) الحقل الدلالي التاريخي	كرسي الباي: حسن نصر ملخّص ما جرى لمحمد المحمودي: زكريا تامر
3) الحقل الدلالي اليومي	سنوبزم / حمّال الكراسي: يوسف إدريس برّاح يا برّاح / ماناج / الإحكاك بين الأصابع / الرجل الذي ترك داره وهج / فرزيط / الكناس: حسن نصر
4) الحقل الدلالي الخرافي	• في قبضة الذئاب: حسن نصر. • الكنز: إبراهيم الكوني.
5) الحقل الدلالي الأسطوري	• طائر النحس الذهبي: إبراهيم الكوني. • طائر الرعد: حسن نصر
6) الحقل الدلالي النفسي	• الخدعة: يوسف إدريس. • سرقوا معطفي وألقوني إلى الليل / الغريب: حسن نصر. • المنفى: إبراهيم الكوني. • مغامرتي الأخيرة: زكريا تامر.

يكشف هذا الجدول عن مدى تنوّع الحقول الدلالية التي تنتمي إليها العناوين في القصّة

القصيرة ممّا يجعل هذا الجنس شديد الانفتاح على مختلف مجالات الإبداع يستمدّ مادته من جذور متنوّعة منها ما هو خرافي وما هو أسطوري ومنها ما يمتّ بصلة وثيقة للقصص الديني أو الشعبي اليومي البسيط ومنها كذلك ما هو نفسي يتعلّق بمعاناة الإنسان اليوميّة، هذا الإنسان الهامشي الذي إتخذته القصة القصيرة شخصية بطلة تنتهي تجربتها إلى هزيمة يقع من خلال تشريحها تغوير ألمه والذهاب بعيدا في أغوار تلك اللحظة.

للقصّة القصيرة "قدرة على الاحتفاظ بجذورها المتشعّبة في الخرافة والنوادر وحكايات الجان وأشكال أخرى كثيرة"[12] دون أن تذوب في هذه الأجناس المتنوّعة أو تفقد تفرّدها في هذا الجمع بين المتناقضات وصهرها جميعا في رحابها وآفاقها الفنية. ومن هنا يتّضح لنا أن العنوان الذي ظلّت علاقته بالأقصوصة تتجاوز وظيفة الإعلان والتقديم إلى وظيفة أعمق وهي "الحواريّة" والتفاعل، فالعنوان ليس إلاّ نصّا شديد الإيحاء والتركيز يلتقي مع قصته في خاصية المراوغة والتضليل والمواربة والحرص على المفارقة الحادّة التي غدت إستراتيجيّة سرديّة لا حياد عنها في القصّة القصيرة تتجاوز أدوات السّرد من زمان ومكان وأحداث وشخصيّات لتطال بناء الأقصوصة برمّتها وعلاقتها المخصوصة بعنوانها. فالمفارقة "Ironie" في أبسط حدّ لها "تقوم على التناقض بين المظهر والحقيقة"[13]، تناقض بين مظهر أو ظاهر علاقة العنوان بأقصوصته وحقيقة هذه العلاقة التي لا يمكن كشفها إلاّ بجمع مختلف القرائن والوعي بالخصائص الفنية للقصة القصيرة المعتمدة على بناء هذه المفارقات الحادّة لكشف ما ينطوي عليه الواقع من عبث وتقويض للأسس المتعارفة، وهو واقع يقف حياله الإنسان عاريا من كلّ حيلة يتأرجح بين اليقظة التامّة والذهول، يحاول الراوي عبثا أن ينقل ما رأى في الواقع غير أنّه لا يصوّره بل يسعى إلى تمثيله وترميزه، ففي أقصوصة "حمّال الكراسي" لـ "يوسف إدريس" يقول الراوي "صدّقوني فأنا بالأمانة المقدّسة لا أكذب ولا أبالغ، بل أنقل في عجز ما رأيت. كيف إستطاع نحيف هشّ كهذا الرجل أن يحمل كرسيّا كهذا لا يقل وزنه عن الطنّ أو ربما أطنان؟ ذلك هو المذهب للعقل وكأنّه شغل حواة، ولكنك تتمعّن وتعود تتفحّص فتجد أن ليس في الأمر خديعة وأن الرجل حقيقة يحمل الكرسيّ وحده ويتحرّك به"[14].

العنوان في القصّة القصيرة كذلك يكتسب بُعْدَ "الحافز الاستعاري Motif métaphorique" فيغدو رمزا مختزلا يحافظ على مسافة فنّية تفصل بينه وبين نصّه مسافة تتحرّك فيها رؤى القارئ وخيالاته وتصوّراته ومعارفه التي يستحثّها العنوان ويدفعها إلى أن تطفو على سطح الذاكرة أوان القراءة، ولعلّ البدايات المخيّبة الصّادمة للقصّة القصيرة هي التي تجعل لذلك التّقبل معنى فيكون إبداع الأقصوصة هو هذه الجدلية الناشئة بينها وبين عنوانها، بين لحظة تخلّقها ولحظة تلقيها، لكأنّها إمتزاج الطمأنينة بالاضطراب والوثوق بالشكّ، والخيال بالواقع، إنّها طهارة في واقع سمته الألم والاضطراب. هذا منتهى منطق القصة القصيرة جنسا بينيّا مراوغا يسعى إلى التضليل والغموض دون هوادة حتى تكون قراءتها سبرا لعالم مزاجيّ متقلب قوامه الحضور والغياب دأبا مطّردا يعبّر عنه "تودوروف" أوان حديثه عن سرّ قصص "هنري جيمس " Henri James "إن هذا السّر موجود فعلا، إنّه كامن في تأكيد غياب هذا السّر وفي إستحالة تعيين هذه الحقيقة بأسمها الحقيقي، وهذا الجوهر الغائب يحرك السّرد برمّته ممّا يجعلنا حين ننهي قراءة قصص جيمس نستأنفها من جديد"[15].

إنّ إستنتاجا ذكرناه منذ قليل يعدّ على غاية من الأهميّة في تصوّر إبداع القصة القصيرة ذاتها فأعتبار العنوان في منزلة "الحافز الاستعاري" يحتاج منا إلى توضيح أكثر، فالاستعارة في معناها الجمالي كما يحدّدها "شارلزماي" "ضمّ للإختلافات عبر التشابهات المفهومة وتكييفها لتكون حبكة عامة"[16] فيكون

إستدعاء القصة القصيرة من خلال عناوينها للخرافات والأساطير والقصص الديني ليس إلاّ تأكيدا لما أقرّه "بوريس إيخنباوم" من أنّ القصة القصيرة "شكل أساسي وأوّلي"[17] له وثيق الصلة بالتراث السّردي دون أن يكون ذلك ذوبانا في هذه الأصول وفقدانا للهوية الأجناسية بل هو عامل إثراء وحوار معلن لا تتخلّى فيه القصة القصيرة عن سمة أساسية وهي شدّة إرتباطها بالواقع مهما ذهبت في الخيال شططا، إذ يكون "التوفيق بين متطلب الابهام الفنيّ ومتطلبات البنية الواقعيّة"[18] ضربا من تآلف المختلفات لخلق عالم فنيّ يرمّز الواقع ولا يسعى إلى تمثيله وينشئه إنشاء مفارقة تعمّق الوعي به وإدراك تعقداته ويكون "التحفيز Motivation" "العلة السيكولوجية لما يسمّى الأحداث الحقيقية أو أحداث القصة والعلة الجمالية لما يسمّى الأحداث البلاغيّة أو أحداث الخطاب"[19].

في أقصوصة "الفندق" لـ"زكريا تامر" مثلا تدخل شخصيّة أكرم الاسماعيل الفندق بحثا عن الراحة إلاّ أنّ الأمور تسير كلّها بشكل مدهش إذ يتقوّس ظهره وهو يدخل غرفة في دهليز ويدبر شبابه على حين غرّة ويفقد صوته، ويصبح شاهدا على أحداث غريبة يشارك فيها بالصمت والمشاهدة، وتزداد حدّة الغرابة في لوحة إغتصاب المرأة العجوز، إذ يقول الراوي "وأحسّ أكرم أنّ أنين المرأة قد تحول إلى نار تسللت إلى شرايينه. فحدّق بنشوة إلى الرّجال الذين كانوا عراة يتعاقبون على جسد المرأة وكانت المرأة دميمة هرمة مستلقية على ظهرها مفتوحة الفخذين لها نهدان مترهّلان يشبهان جوربين عتيقين فضحك أكرم بمرح"[20]. ثمّ تتطوّر الأحداث وتمعن في الإدهاش إذ يمسك أكرم فأسا ويهوي بها على جثّة رجل ميّت، ويتحدث الراوي على لسانه قائلا "لم أفعل ما فعلت. أنا الآن نائم وما حدث مجرّد حلم مزعج"[21]. إلاّ أنّ هذه العوالم تتلاشى بنهاية الأقصوصة وترتد الشخصيّة إلى عالمها الأليف اليومي المعتاد "وعندما إستفاق كانت شمس الصباح تغمره بنورها الآتي من نافذة مفتوحة وحملق أكرم إلى النافذة مندهشا، وأتاه ضجيج الشارع كصوت أليف يناديه بحنان، فترك سريره وهو يصفر لحنا مرحا"[22].

تكشف هذه الأقصوصة عن عالمين أحدهما مشاكل أليف تعبّر عنه أدوات الواقع اليومي (السرير / الفندق / الاسم أكرم / النافذة...)، وثانيهما مفارق تدلّ عليه الغرفة وما يدور فيها من أحداث غريبة وبرودة الدّم في التعامل مع حدثي الاغتصاب والقتل...). إذا نظرنا في العنوان "الفندق" وجدناه حاملا للصورتين مكتملا بتعايش المتضادات فيه فهو مكان الراحة ومسرح الجريمة في آن، يستمدّ رمزيته من هذا التآلف الغريب. إنّه قدر الإنسان الذي لا فكاك منه ولا سبيل إلى سبره إلاّ بتشرّب روح الإبداع الفنيّ في القصّة والنفاذ إلى جوهر الإشارات الرمزيّة التي تنطلق من العنوان إلى الأقصوصة ومن الذات إلى العالم في حوارية وتفاعل لا يتوقفان.

من هنا يمكن أن نقرّ بالنتيجة التالية مطمئنين، إنّ العنوان مهما بدا لنا في بعض المواضع تضليله وانصرافه عن الأقصوصة التي يعنونها فإنّه لا يستغني عنها أبدا في كشف أبعاده الرمزية ودلالاته الفنيّة. بل إنّه وهو يلتفع بغموضه وتركيزه وإنغلاقه يظل متشبّعا بروح القصّة القصيرة في بنائها غير الثابت وموقعها المتحرك أبدا، ويدفعنا إلى الكشف عن مكونات العالم المصوّر رمزيّا سعيا إلى الحادثة الحاسمة وذروة التأزّم، فكل ما في القصة القصيرة بما في ذلك العنوان يحقّز ويدفع بقوة نحو لحظة النهاية التي يصطلح عليها البعض "بلحظة التنوير" أو "لحظة الكشف".

4) العنوان الأقصوصي بين ضوابط الإبداع ومقتضيات التقبّل

يحظى العنوان في إبداعه بأهميّة بالغة فهو لم يعد مجرّد عتبة باهتة أو ضرورة شكليّة يمرّ منها القارئ نحو النصّ بل هو أكثر من ذلك نصّ له مكانته المخصوصة في نفس مبدع القصّة القصيرة يقتضي منه إيلاءه أهميّة بالغة لأنه جزء من نصّ الأقصوصة ودافع إلى

قراءتها، بل يمكن إعتباره حاملا لموقف نقديّ مخصوص منها تترجم عنه "المعارضة السّاخرة Parodie" إذ ينطوي العنوان على نقد لاذع ساخر لموقف تترجم عنه القصّة القصيرة، وقد قصد المبدع إلى هذا قصدا حتّى يبيّن فداحة المأساة وعمق الألم الذي يعانيه الإنسان. ويمكن أن نجد في أقصوصة "خطبة" لـ"زكريا تامر" مصداقا لما ذكرنا، يقول الراوي: "... والله ما كان سكوتنا على الأعداء عن ضعف إنّما كان إباء وشمما وترفعا وثقة بالنفس. قالوا: نريد بترولكم قلنا: خذو بترولنا، فنحن أحفاد حاتم الطائيّ. قالوا: أعلنوا حربا شعواء على الأفكار المستوردة. فقلنا نحن أهل الكرّ والفرّ، ونصبنا المشانق وشيدنا السّجون. أرادوا الاستيلاء على مدينة فأعطيناهم مدنا ومدنا كي نبرهن على أنّنا لا نبالي بهم، فإذا كانوا يملكون الطائرات والقنابل، فنحن نملك الخلق القويم والمبادئ السماويّة، وشتان بين ما يملكون وما نملك، فنحن الأقوياء لأنّنا مسلحون بالرّوح والحقّ لا بالمادّة الزائلة والباطل الزّهوق..."[23].

إنّ هذه الخطبة تستحيل إلى مناسبة تشريح واقع غلبت عليه الأباطيل والأوهام واستبدّت به روح السخريّة السّوداء، لكأنّه مشهد للضحك الدّامي، إذ تنقلب الهزيمة النكراء كرما وتوجّه المشانق والسّجون غير وجهتها ويعرى التّناقض الصّارخ حتّى في مستوى العبارة السّاذجة التي لا تؤثر ولا تقنع، فتفرغ الخطبة من محتواها مثلما تفقد الأشياء معانيها، وينسحب العقل الخلاق ليفسح المجال للخرافات والأوهام وتغدو العيون العمياء عيون العرافين أداة الكشف والإكتشاف، إذ يقول الراوي في أقصوصة "إشارة" لـ"إبراهيم الكوني" "الترفاس كنز وأكتشاف الكنز مشروط بوجود الطلسم... مفتاح السرّ. فأين طلسمك أيّتها الثمرة السحريّة؟ أهُوَ بين يدي العرّافين حقا كما يؤكد الأهالي؟ دعونا نطرق باب العرافين ونقرأ في عيونهم المجهولة، العمياء دائما. عيون العرافين في الصّحراء دائما فارغة وعمياء. ويقول العارفون الرّحّل إنّ هذه عاهة طبيعيّة لمن رزقه الله بالبصيرة. البصر والبصيرة لا يجتمعان، وهي حكمة معروفة في بلاد العرّافين الأصليّة "كانو" البعيدة!"[24].

هذا البناء القائم على التعارض بين دلالات العنوان ومضمون القصّة يجعل التداخل مدعاة للتفاعل إذ تنشأ أوّل بوادر التوتّر، وهو توتّر خلاّق فقد أصبح العمى دليلا على نفاذ البصيرة وأصبح السرّ كلّ السرّ في أيدي العرافين الذين إنتصبوا على رؤوس الملإ يمنحون صكوك الغفران ويفتون فتوى الصّمت، فتنجلي عندهم حجب الكنوز وتنفتح في غيوم الغيب مسالك ودروب جديدة، وتستمرّ الخديعة التي تنطلي على الجميع وتعلن في أجهزة الإعلام الرّسميّة إذ يصبح خالد بن الوليد بطلا مشهورا "بفضل ملح أندروس الفوّار الذي ينشّط الكبد وينظّف الأمعاء ويقوي الجسم وينعش العقل"[25]. نقف عند "يوسف إدريس" في أقصوصة "هي" على مثال آخر مصوّر لهذه التناقضات إذ تكون الأقصوصة برمتها فاصلا بين صورتين صورة الأنثى "هي" في وثنيّتها المبتغاة وغموضها الشهيّ الذي ينطوي عليه العنوان وتصوّره بعض فواصل القصّة تصويرا رائعا، وصورة هذه الأنثى فاجعة تتكشف في آخر النصّ معبّرة عن فضاعتها وتشوّهها التام إذ يقول الراوي في الموضع الأوّل: "السرير كرسي عرش ممدود، والجدران لوحات بانوراميّة حيّة" والنور المصنوع مختلط بنور القمر بلاتفرقة، وبأصبعها أشارت وسرْتُ، وبأصبعها أشارت وتوقفتُ عند قدمي السّرير وخلعت ملابسي وأشارت وأقبلت جواري[كذا] حملنني إلى الحمام... لكأنّما كل نساء العالم قشور وهي قلبهنّ جميعا، أعماقهنّ، كل ما فيهنّ من رقة وحنان وأنوثة"[26]. يقول الراوي في الموضع الثاني آخر الأقصوصة: "وجاءت اللحظة وإسترخت فوق الفراش تناديني، ولبيت النداء. وأشارت وأطفئت الأنوار وأشارت وإنطفأ القمر. وتحسّست جسدها وأنا ذائب معها في قبلة وإقشعرت يدي وهي تلامس فخذها وكانت خشنة مليئة بالشّعر رفيعة طويلة كساق المعزة تنتهي بحافز كحافر الحمار، إكتشفت أنّ الأنثى

التي أنا غائص فيها كانت مؤخرة رجل الشذوذ"[27].

ليس هذا الغموض والعبث الذان يلقان العلاقة بين العنوان بأعتباره علامة دالة ونصّا مكتنزا بالمعاني، والقصّة القصيرة بإعتبارها نزّاعة إلى التركيز والتكثيف، إلا مدعاة لإقحام طرف أساسي في عملية الإبداع ألا وهو المتلقي الذي غدا مع مدرسة كونستانس الألمانيّة "مركزا جديدا للتحليل"[28] وبؤرة أساسية في تحديد المقاصد والرؤى. إذ يستند المتقبّل إلى ثقافته وذاكرته وجملة معارفه لينزّل النصّ في "أفق إنتظار" له خصوصياته وضوابطه. يعتقد "هانزروبرت ياوس" أن العلاقة بين الأدب والقارئ تشتمل على دلالة جمالية وتاريخيّة وهذه الدلالة الجمالية تعتمد أول ما تعتمد على أنّه بعد المرّة الأولى من القراءة يقارن القارئ قيم العمل الجمالية مع أعمال أدبيّة مقروءة من قبل"[29].

إذا قسنا الأمر على جنس القصّة القصيرة المعروف بتمرّده الدائم وإنفلاته من ضوابط جنسه جاز لنا أن نتحدث عن خيبة التقبّل التي يحدثها عنوان الأقصوصة وبدايتها المعشية للأبصار في نفس المتلقي الذي لا يملك إلاّ أن يقيم الرّوابط ويبحث عن الصلات المعتّمة بين مختلف القرائن السّردية، حتى يعيد تركيب التفاصيل ويبني لنفسه منطقا جديدا يتقبل وفقه النصّ ويدركه على ضوئه. من هنا يكتسب القارئ قيمته المضافة فيصبح طرفا فاعلا في إنتاج الدلالة وفي فكّ عزلة النصّ عن منابعه وسياقاته ويحيّنه في زمنه ومكانه إذ يقول الراوي في أقصوصة "الغريب لحسن النصر: "كانت رسالة لاغية لذكر التاريخ وأنا مولع مثلك بالكتابات اللاغية ذكر التاريخ. فضبط التواريخ لا يعتني به إلاّ أولئك الذين يعيشون بعيون مفتوحة، وآذان متيقظة طوال الوقت أمّا غير هؤلاء ممّن تغلّبت عليهم حالة الإنسلاب بمجرّد أن يركبوا ظهر البحر فإنّ الشمس التي تتراقص في عيونهم بما يشبه قوس قزح تجعل العوالم والفصول تتداخل لديهم ويختلط عندهم الليل بالنهار، فلا يستفيقون من أحلامهم الغريبة حتّى ولو ضجّت أسماعهم بقوقعة المدافع وأزيز الطائرات المهاجمة"[30].

إنّ سعي القصة القصيرة بمفارقاتها الحادّة إلى تغييب الفهم الكليّ عن ذهن القارئ هو بالأساس حثّ وإستفزاز له حتّى يكرب فكره ليصل إلى إدراك منطقها الذي يظل ممعنا في الاحتجاب والتوحّش والإنفلات، ويعيد بناء عالمها المتداخل المختلط إذ تتعمّق لديه حالة الاحساس بالتّهميش والإقصاء والغربة في عالم تهاوت حدوده بين ملاك وشيطان وسقطت ورقة التوت التي تستر عورته، وإننا لنجد في تعليق "محمد الماغوط" على قصص "زكريا تامر" مصداقا لما ذكرنا، إذ يقول "عندما يأتي القارئ إلى نهاية هذا الكتاب العجيب يشعر بأنّه محاصر كالقلم في المبراة. وأنّه عار من كل شيء في أقسى صقيع عرفه القدر، ولا يملك شيئا سوى راحتيه يستر بهما وسطه. وهو في وقفته الضالة والمخجلة تلك على رصيف المائة مليون أو أشبه، لا ينقصه إلاّ إطار في قاعة محاضرات، وبحاثة في علم "بقاء الأنواع" يشير إليه بطرف عصاه أمام طلابه ويقول: كنّا ندرس يا أولادي من قبل كيف يتطوّر المخلوق البشري في مناطق كثيرة من قرد إلى إنسان والآن سندرس كيف يتطوّر المخلوق البشري في هذه المنطقة من إنسان إلى قرد وأهله وحكامه يتفرّجون عليه من النافذة وهم يضحكون"[31].

5) خاتمة:

لقد سعينا من خلال هذا البحث إلى سبر العلاقة بين العناوين والأقصوصات بغية تبين خصائص التفاعل النصّي بينهما وإستجلاء الطبيعة الإشكالية المتحكّمة في علاقة (عنوان / أقصوصة) وما تنطوي عليه هذه العلاقة من مقاصد فنيّة جماليّة وأجناسيّة، وتوصلنا إلى تعريف العناوين في القصة القصيرة تعريفا قادنا إلى تبيان تنوّع الحقول الدلالية التي تعود إليها وإستنتجنا من ذلك سعي القصّة القصيرة الدؤوب إلى إستدعاء النصوص التراثيّة من خرافة وأسطورة وقصص ديني وسير.. إضافة إلى إنفتاحها على أجناس السّرد الحديث مما

يجعل القصّة القصيرة جنسا متفاعلا يحتل موقعا بينيّا في منظومة الأجناس غير أنّ هذا الموقع ليس ثابتا بحكم النزوع المستمرّ في القصّة القصيرة إلى التمرّد على الثوابت والانتقاض على المسلّمات. فرغم إستدعائها لمختلف الأجناس السرديّة وغير السردية إلاّ أنّ القصة القصيرة لا تفقد نزوعها الدائم إلى المغايرة والتجديد، وحنينها إلى أجدادها لا يمنعها من أن تكون أكثر الأجناس حداثيّة.

لعلّ العناوين أي عناوين الأقصوصات تعمد في أغلب الأحيان إلى أن تقيم تناقضا ما بينها وبين الأقصوصات ذاتها فتكتسي بذلك طابع التحفيز الاستعاري عن طريق ما تنطوي عليه من مفارقات حادّة تدعو إلى قراءة العنوان وفق نظرة تتفادى خطّية الدلالة وتبحث في تداخل الأنساق وتشابكها لا في منطقها الظاهر السّطحي.

لقد تبيّن لنا أنّ العناوين ليست واجهات تفسيرية أو توضيحيّة تقدّم القصة القصيرة بقدر ما هي عتبات / عتمات تعلن عن معارضتها السّاخرة أو محاورتها الملتبسة للمتن السّردي الأقصوصي، حتّى أنّ الإنطباع الذي يحصل لنا من الربط بين العنوان / الأقصوصة يدفع التحليل إلى أقصى درجات التعقيد ورفض المسلّمات وعدم الاستكانة إلى النتائج الماقبليّة، وكثيرا ما أُستحال فهم هذه العلاقة فهما كليّا إلاّ بالرّبط بين مختلف النصوص وتنزيلها في سياقها العامّ داخل جنس القصة القصيرة ذي الحدود الزئبقيّة التي تنتدّ عن كل تعيين وضبط.

إن قاعدة العلاقة (عُنوان / قصة قصيرة) تنطوي على عاملين أساسيين هما الإبداع والتقبّل، فلا يمكن أن نحدّ طبيعة الرّوابط بينهما إلاّ حين نَعي قيمة العنوان بأعتباره نصّا موازيا له مقاصده وبنيته المخصوصة التي تجعله يكتسي قيمة فنّية لا تقلّ عن قيمة الأقصوصة ذاتها، فهو ليس تابعا لها بالمعنى التهجيني بل هو "النّدّ الفني" الذي له مكانته وسلطته في نسيج العمل الفني وفي ثقافة المتقبّل ذاته، هذه الثقافة التي تكتظّ بالنصوص والرؤى والأفكار تحدّد مسار تفاعله مع موادّ السّرد وطرق بنائها والخلفيات التي تقف وراء كل ذلك.

إذا كانت القصّة القصيرة تسعى دوما إلى التفتيت والتشظّي وهزيمة البطولة وتمزيق أوصال المنطق الحدثي فإنّها كثيرا ما تحقق بعدولها المستمرّ عن العلامات التي ضبطها العنوان وحاول أن يوجّه القراءة قِبْلَتَها إكتمالها الفنيّ ومتعتها وجماليتها بسخريتها السّوداء وعرائها الفاضح ومحافظتها على صلات غير معلنة لا تخرجها عن إتّصالها بالواقعي واليوميّ ولا توقعها في أتون السّطحيّة والخطاب المباشر الفجّ.

الطبيعة المضلّلة للعتبة النصيّة أي العنوان ليست إذا إلاّ مقصدا إبداعيّا تسعى إليه القصّة القصيرة بسبب من طبيعة جنسها الذي لا يعيش إلاّ في فضاء العتمة والموارية، إنّه عنوان يمارس عهره المتبرقع برداء الإقصاء والإبعاد حتّى يحافظ على رابطة منفلتة دوما تشده إلى القصّة القصيرة وليترك بينها وبين أصالة نسبها حجابا تسعى القراءة دوما إلى هتكه ولكن أنّى لها ذلك والكنز يبحث عنه دائما "أناس مجهولون لم يرهم أحد.. وربما لا وجود لهم... أليست الكنوز كلّها ملكا موقوفا على أولئك الجند المجهولين؟ ولهذا فإنّ الجواب الخائب، العدميّ، دائما فيه لوعة، وربما هزيمة"[32].

الهوامش:

(1) رولان بارت: نظرية النصّ، ترجمه إلى العربية منجي الشملي وعبدالله صولة ومحمد القاضي، حوليات الجامعة التونسية عدد27، منشورات كلية الآداب بجامعة تونس، 1988، ص 69.

*يحدّد "جيرار جينات" في كتابه "Palimpsestes" خمسة أنماط من العلاقات النصية هي:

– التناصيّة "L'intertextualité" ويمكن حدّها بحضور نصّ في نصّ آخر عن طريق الاقتباس (citation) أو السّرقة (plagiat) أو الإلماع (allusion).

– الملحقيّة النصّية "paratextualité" وتحد بعلاقة النص بعتباته أي بالنصوص الحافة به، ويعد "جينات" هذه العلاقة منجما من الأسئلة التي يعسر إيجاد أجوبة لها، وهذه العلاقة هي المقصودة في بحثنا.

– النصيّة الواصفة "métatextualité" وهي العلاقة المعروفة بالشرح.

– التعدية النصّية "transtextualité" وهي العلاقة التي توحّد بين نصين يكون أحدهما إتساعا للنصّ الآخر، أي تَوَلُّدُ نصّ عن نصّ سابق له في الوجود.

– الجامعية النصّية "l'architextualité" وهي العلاقة المتمثلة في الإشارة الملحقية النصّية التي غالبا ما تحدّد جنس النصّ مثل (رواية / شعر / محاولات...).

(2) Gérard Genette : Palimpsestes، la littérature au second degré، ed، Seuil، 1982، P.P14.15.

(3) Gérard Genette : Seuils، ed، seuil، 1987، P.7.

(4) محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي، الهيأة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص7.

(5) فيكتور شلوفسكي: بناء القصة القصيرة والرواية، ضمن نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتّحدين، ط1، 1982، ص122.

(6) إبن منظور: لسان العرب، المجلد العاشر، ط جديدة محققة، دار صادر، بيروت، ط3، 2004، ص312.

(7) محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي، ص15.

(8) يوسف إدريس: بيت من لحم، أقصوصة "أكان لابد يا ليلي أن تضيئي النور؟"، ص12.

(9) نفسه، ص15.

(10) حسن نصر: 52 ليلة، أقصوصة "ورقة نظيفة بيضاء"، ص70.

(11) خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة 1960– 1990، الهيأة المصرية العامة للكتاب (د.ت)، ص76.

(12) نفسه، ص76.

(13) سامية محرز: المفارقة عند جيمز جويس وإميل حبيبي، مجلة البلاغة المقارنة ألف، القاهرة، العدد4، ربيع 1984، ص35.

(14) يوسف إدريس: بيت من لحم، أقصوصة حمّال الكراسي، ص115.

(15) Tzvétan Todorou : Poétique de la prose، ed، Seuil، 1978، P115.

(16) شارلزماي: التحفيز الإستعاري في القصص القصير، ورد ضمن القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم خيري دومة، مراجعة: أ.د.سيد البحراوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 1997، ص80.

(17) بوريس إيخنباوم: حول نظرية النثر، ورد ضمن نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص112.

(18) شارلزماي: التحفيز الاستعاري في القصص القصير، ص80.

(19) نفسه، ص80.

(20) زكريا تامر: النمور في اليوم العاشر، أقصوصة "الفندق"، ص50.

(21) نفسه، ص51

(22) نفسه، ص52.

(23) نفسه، أقصوصة "خطبة"، ص-ص 8-9.

(24) إبراهيم الكوني: القفص، أقصوصة مولد الترفاس (إشارة)، ص-ص8-9.

(25) زكريا تامر: النمور في اليوم العاشر، أقصوصة "البطل"، ص11.

(26) يوسف إدريس: بيت من لحم، أقصوصة "هي"، ص-ص136-137.

(27) نفسه، ص137.

(28) ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمّان، الأردن، ط1، 1997، ص146.

(29) نفسه، ص146.

(30) حسن نصر: 52 ليلة، أقصوصة الغريب"، ص48.

(31) زكريا تامر: النمور في اليوم العاشر، الغلاف، مقدمة محمد الماغوط..

(32) إبراهيم الكوني: القفص، أقصوصة مولد الترفاس (الكنز)، ص7.

إستراتيجية العتبات عند الطاهر وطار

الأستـــــاذ : بادي مختار .

ليس الطاهر وطار كاتدرائية من كاتدرائيات الرواية العالمية فحسب، بل هو طبيب جراح، أعمل مشرطه في جسد المجتمع الجزائري ليشك كبد الغطرسة لقد امتلأ بخمره الحياة، لكنه لم يرتشف الأقداح لأن رواياته فيما أرى وكما هو واضح نتاج موهبة أصيلة أصالة ذات دلالة، وأنها كانت ومازالت وستـــــبقى جديرة بالـــــقراءة والذكر.

لقد علم الرجل الحر في السجن أيامه، كيف يسبح حامدا، كما أنه آل على نفسه وهو عراب الرواية الجزائرية غير مدافع، أن تكون تجربته تغن بالحرية في قلب القيد باللا متناهي في قلب المتناهي، إنها تسبيحة حمد، وترنيمة شك، واحتفال بهذه الخبرة الرائعة مهما يكن من الصعوبات، خبرة وجودنا البشري على ظهر هذه الأرض، إنه المصباح الذي اختارته العناية الإلهية لكي يذيب الظلمة التي تخثرت حول قلوب الجزائريين، التي شملتها أرض سبخة عارية تتأمل الطبيعة سرها القديم الذي لا يسبر له غور.

إن تجربة الطاهر وطار الروائية تشهد بغناه وتعدد أوتاره، مما يفسر الاهتمام الذي يلقاه اليوم من لدن النقاد والدارسين سواء بسواء، ومنه كان كوكبا دريا في سماء الأدب العالمي الحديث.

تنهض هذه الورقة على استراتجيه العتبات عند الطاهر وطار والتي هي أروغ من أن تقتنصها شبكة الناقد المتحذلقة، لأن الرجل يضع عناوينه بعناية متناهية في الدقة، ويبني عتباته على أرضية صلبة لا تهزها أعاصير النقاد، عتباته تحبل بالشعرية والدلالات لأنها تعد سياجا مهما يحيط بالنص، إلى جانب الحواشي والهوامش والمقدمات والمقتبسات والأدلة الأيقونية.

ألم تر أن العنوان مرتبط بالنص ارتباطا شديدا، إذ أنه يقف في بوابته ومدخله والعتبات التي من ضمنها العنوان "تنسج خطابا روائيا عن النص الإبداعي، وترسل حديثا عن المجتمع والعالم، فإنها شديدة الارتباط بالنص"[1]

إن العنوان يتخذ أهمية كبرى عند ربطه بالنص، فهو يخفي النص ويكثفه عبر الاختصار أو الحذف، لكن دور المتلقي يتمثل في فك هذه الرموز للوصول إلى مغزاه مرورا بمراحل تمكنه من الحصول على المعنى الإجمالي للنص، وأولى هذه المراحل معرفة مغزى العنوان حيث يتوجب فهم معاني العبارات المعجمية وبنية الجملة، فمقاربة العنوان باعتباره بنية صوتية وصرفية وتركيبية، للوصول إلى المعنى، ويمكن مقاربة العنوان من خلال المرتكزات التالية:

1- البنية 2-الدلالة 3- الوظيفة 4-القراءة السياقية من العنوان إلى النص ومن النص إلى العنوان.

على ضوء هذه المقاربة نلفي العنوان مرآة عا كسة للنص، وتضاريسه السطحية والعميقة، ومن ثم فالعنوان هو النص، وتربط بينهما

[1] مجلة الكلمة العدد الثاني فبراير 2007 – مقال للدكتور جميل حمداوي موسوم :مقاربة العنوان في النص الأدبي ص 25.

علاقة تفاعلية وجدلية، وهو تيمته الكبرى، والنص ما هو إلا تكملة للعنوان وتمطيطا له، فهو عبارة عن شرح وتوضيح، ونتيجة لهذه الأهمية التي يتصف بها العنوان أصبح هذا الأخير يحتل حيزا في الدراسات اصطلح على تسميته علم العنونة -TITROLOGIE-.

أحيانا يشي العنوان بالقضية المركزية التي تشكل الخيط الناسج بين العنوان ومضمون النص ونقطة الارتكاز، أو يكون العنوان مفاجئا لأفق انتظار القارىء؛

فهل العنوان من الوسائل المستعملة لاستنطاق النص ومعرفة الدلالة الحقيقية؟

وماهي العلاقة بين النص والقارىء؟

تشكل العناوين انطلاقة ناجحة لتفسير النصوص، وهي بصفة عامة مفاتيح ترشد إلى الأبواب التي يمكن الدخول منها إلى النصوص حيث يعرف العنوان بالمتن.

يذهب الناقد المغربي شعيب حليفي إلى أنه : علامة دالة على النص[1] وذلك من خلال ربط النص بعنوانه ليكون هذا الأخير مفسرا وشارحا، وأول ما يشد انتباه القارئ، أما النص فما هو إلا تكملة للعنوان وتمطيطا له لذا من الصعب علينا فهم بعض النصوص بلا عنوان، فالعنوان يوحى بما هو النص كقراءة أولية، والغالب على العنوان أنه لا ينفصل عن المضمون، فهو يرتبط به ارتباطا كبيرا لتغدو العلاقة تكاملية تفاعلية .

العنـــــــــــــــــوان

القارئ ← النـــص / المتـــن

إستراتيجية العتبات عند الطاهر وطار:

_1_– إستراتيجية العتبة " seuil " في رواية الزلزال:

ينطلق الطاهر وطار في رواية " الزلزال " من منطلق إيديولوجي يتمثل في ظروف الجزائر كبلد تقدمي خاص ثورة تحريرية كبرى تحتم عليه اتخاذ الحل

الاشتراكي وسيلة للبناء الاقتصادي والاجتماعي للجزائر الحرة، ففي رأيه أن الطبقة العاملة الكادحة قد قامت بدورها في تحرير التراب الوطني ومن ثم ينبغي أن تأخذ حقها بعد أن عانت أبشع صنوف الذل والهوان والاستغلال، لكن تطلعات هذه الطبقة تصطدم – من وجهة نظره – بأطماع الطبقة البورجوازية التي ترى أن المشروع الاشتراكي، والثورة الزراعية خطرا جسيما على مصالحها، وقضاء على الحقوق المكتسبة التي ورثها ومن ثم تقاوم بضراوة، وستنكر هذا الزلزال الذي يحرك الأرض من تحت أقدامها فيغير النفوس ويهلك الحرث والنسل [2] .

وهذا ما يذهب إليه فريد الزاهي في كتابه الموسوم: " الحكاية والمتخيل "

إذ يقول:

" يمتح العنوان من الخارج النص ليرمي بنفسه في الدلالة المرجعية التي تسكنه [3]

لقد لجأ إلى الرمز في استخدام كلمة " الزلزال " التي تعبر عن الخطر الداهم، والعالم السفلي الذي يرمز إلى الطبقة الكادحة والعالم العلوي الذي يرمز إلى الطبقة الإقطاعية التي ينتمي إليها أبو الأرواح .

[1] شعيب خليفي:هوية العلامات وبناء التأويل ، دار الثقافة الطبعة الأولى يناير 2005النجاح ، الجديدة ، الدار البيضاء –المغرب ص11.

[2] عبد الفتاح عثمان:الرواية العربية الجزائرية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993.ص 135.

[3] فريد الزاهي: الحكاية والمتخيل، دراسات في السرد الروائي والقصصي، أفريقيا الشرق سنة 1991 دار البيضاء ص 74 .

2 – إستراتيجية العتبة في رواية اللاز :

في هذه الرواية " اللاز " وهي سابقة عن الأولى يأخذ الطاهر وطار بتصور مختلف، يقول علاقات الواقع كما هي، لا يخلق الأشياء بل يكتبها أي يأخذ بمنطق التاريخ في جديده المتباطىء، والحلزوني وفي قديمه الذي كلما اقترب من الاحتضار قفز واقفا، ولذلك يظل التاريخ مفتوحا لا سقف له ولا قاع، ينسجه الرفض والانتظار، وقد ينسجه انتظار يظن أن المستقبل مستقر في الماضي.

إن انفتاح " اللاز" على تاريخ مفتوح، وابتعادها عن اليقين القاطع يمنحانا النص مرونة عالية، ويسمحان بقراءة لا تعوقها الأحكام الجاهزة، إنها مأساة المثقف وذاكرته المثقوبة، " فاللاز "هو البحر بعينه، بل الشعب برمته، "اللاز" موضوع تعددية العقل وحق الاختيار ومعنى الثورة في النظر والعمل[1].

يعتبر العنوان " اللاز" ثريا النص، حيث تحيل العنونة إلى استباق أفق الدلالة من الحاضنة المتن الكلي وتوحى العنونة إلى ذلك الترفع الكبير الممتد على مساحة المعنى الذي تعانقه البنى الداخلية، كما أنها (العنونة) قائمة على المفارقة اللغوية والحدس، فالحدس عند برغسون يرتبط بالزمنية المفتوحة، وعند باشلار بالحلم واليقظة .

3– استراتيجيه العنوان في "تجربة في العشق والموت في الزمن الحراشي "

إن عنوان الرواية " تجربة في العشق .... " تركيب غير عادي، فالرواية في حقيقتها تجربة في الكتابة، تتخذ موضوعها كما يحدده المؤلف بوضوح – من رصد حركة التحرير الوطني في الجزائر مما يجعل العشق فيها مجازيا، لايشير إلى، ماتتوقعه من جملة القراء المخدوعين في العنوان من حالة الوله والحب بين الذكر والأنثى، وإنما يشير إلى ضرب آخر من التواصل الذي يكاد يرقى إلى مستوى التجريد الميتافيزيقي مع سر الكون وروح الثورة، وأشواق صنع تاريخ بريىء ومثالي يسير في خطوط مستقيمة لعالم وهمي لاوجود له، وعندئذ يتجلى لنا العشق هنا استعارة بادهة – تنطق– كما يقول البلاغيون الجدد بعبارة (هنا شعر) بدلا أن تقول (هنا رواية)[2] ولعمري تلك هي الخيوط التطريزية لاستراتيجية العنوان في رواية "تجربة في العشق .....".

4–استراتيجية العتبة في رواية "الشمعة والدهاليز".

يرمز العنوان في الجزء الأول منه لكل الأفكار النيرة الجميلة النافعة، على حين أن القسم

الآخر منه يرمز لكل ماتخلف من الأفكار التي تنتصب عقبة كؤودا أمام الأفكار النيرة الخيرة

ومن زاوية أخرى اختيرت الشمعة رمز الخير لتكون أولا، والدهاليز بعده(رمز للشر)لأن الخير هو الأصل، والشر لايعدو غريما له، ولكن السؤال الذي يؤرق المتلقي هو: مادامت الدهاليز بعيدة الغور شديدة الظلام ضيقة المسالك ما عسانا نصطنع بشمعة ضياؤها ذابل ونورها باهت؟[3].

---

[1] فيصل دراج : دلالات العلامة الروائية، دار كنعان للدراسات والنشر الطبعة الأولى سنة 1992 دمشق، ص ص 228 – 229 .

[2] د صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، دار سعاد الصباح،الطبعة الأولى، 1992 الكويت، ص140.

[3] مجلة العربي: يونيو1996،عدد451،مقال للدكتور: عبد الملك مرتاض.

5-استراتجية العتبة في رواية "الحوات والقصر".

إن هذ ا العنوان المستوحى من أسطورة "علي الحوات"ليس إلا إشكالا من أشكال الواقع ضمن حدود المنظورات الشعبية المحدودة، و"علي الحوات" نفسه ليس إلا تجسيدا بين كافة أحلام الرعية المقهورة، والأداة الإستكشافية عما خفي من الأمور، يعني الوعي التاريخي بالشروط الموضوعية للوجه الإنساني، فالبعد التاريخي "لعلي الحوات"الحقيقي هو التاريخ نفسه بكل مايحمل من تناقضات، ومنه تنتقل المبادرة إلى الطبقات المسحوقة لتخلق وتبدع والحوات والصياد يرمزان إلى الصبر والبحث في الأعماق والإلتذاذ ببتجدد التجربة بين كل صيد، علي الحوات هو الشعب، والقصر (السلطة) حجر عثرة في وجه التطور، إن طبيعته الجوهرية *أن يكون إستغلاليا[1]

لم يعد العنوان الذي يتقدم النص ويفتتح سيرة نموه مجرد اسم يدل على العمل الأدبي، ويحدد هويته، ويكرس انتماءه لأدب ما، بل صار أبعد من ذلك بكثير حيث أضحت علاقته بالنص بالغة التعقيد، إنه كما يقرر علي جعفر العلاق:

" مدخل إلى عمارة النص، وإضاءة بارعة وغامضة لأبهائه وممراته المتشابكة، لقد أخذ يتمرد على إهماله فترات طويلة وينهض ثانية من رماده الذي حجبه عن فاعليته وأقصاه إلى ليل من النسيان ولم يلتفت إلى وظيفة العنوان إلا مؤخرا "[2].

6 – استراتيجية العنوان في رواية " الولي الطاهر يعود لمقامه الزكي ":

لقد شذ الطاهر وطار عن القاعدة المألوفة في عناوين رواياته السابقة إذ عنون روايته بعنوان طويل لا يضاهيه إلا عنوان رواية: " تجربة في العشق والموت في الزمن الحراشي ". إنها مرحلة النفس الطويل، والجمل المركبة، مع الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، فالعنوان مقرون بمكان، وهذه خاصية مميزة لرواياته، كما أعطى للعنوان موقعا استراتيجيا هاما، إذ تبوأ الصدارة بشكله وحجمه، وهو أول لقاء بين القارىء والنص، عنوان ساحر، أعطى أبعاد جمالية معينة للمتلقين، ولا بأس من القيام بعملية نشر لهذا العنوان الجذاب، فكلمه ولي: توحي بالسلطة والزعامة ولها أبعاد دينية وشعبية، صوفية ولا إخالها إلا ولاية أدبية.

الطاهر: اسم علم متداول في المجتمعات العربية، خاصة المغاربية منها، يدل على النقاء، والتقوى، والعفة والنزاهة، والإستقامة، والشوق والبراءة.

يعود إلى مقامة الزكي: تتكون من عدة وحدات لسانية، فالفعل يعود، في صيغة المضارع يمثل امتدادا زمنيا واستمرارية وتطلعا نحو المستقبل، وموضوعة العودة تحبل بدلالات متعددة في مجتمعات وديانات مختلفة.

والمقام:له معنى مادي ومعنى روحي، والمقامات بالأساس مراتب ودرجات يرتقي إليها المريدون والمريدات.

---

[1] واسيني الأعرج الطاهر وطار: تجربة الكتابة الواقعية، المؤسسة الوطنية للكتاب سـنة 1989 ص 130 .

[2] علي جعفر العلاق : شعرية الرواية :علامات في النقد : المجلد 6 الجزء 23 سنة 1997 ص، ص 100-101

بناء على استراتيجية محكمة حملها دلالاته ورهاناته، ووعثاء رحلته ومواجهة أهوالها، ومتاهاتها وضع الطاهر وطار عنوانه، فكان عنوانا وفيا لمتنه تنسحب عليه مقولة:

" الظاهر عنوان الباطن"

حظيت العناوين بأهمية كبيرة في المقاربات السيميولوجية باعتبارها أحد المفاتيح الأولية والأساسية التي على الملتقي الحصيف أن يحسن قراءتها وتأويلها والتعامل معها إنها العتبة seuil التي على الدارس أن يحدد مواطىء قدمه عليها، ويوطن نفسه قبل إصدار أي حكم، لأن " الطاهر وطار" وغيره من الروائيين الذين تبوؤوا مكانتهم على خارطة المشهد الروائي العالمي لا يصنعون عناوينهم عبثا ولا اعتباطا فهكذا عتبات هي مفاتيح إجرائية تمدنا بمجموعة من المعاني تساعدنا على فك رموز النص والوقوف على تضاريسه وطلاسيمه .

7 – استراتيجية العنوان في رواية عرس بغل أو (بلاغة المقموعين):

البغال: هي حيوانات هجينة نتيجة لتزواج الفرس والحمار، اكتسبت العديد من صفاتها المميزة، فللبغل صبر الحمار وقوة الفرس، وللبغال عامة مقاومة عالية للأمراض، ولكنها عقيمة ولا يمكنها التناسل، وبالتالي لا يعقل أن تتزوج.

تتصف البغال بالعناد، فيقال: "عنيد كالبغل " وعندما يقسو عليها سائسها وهي سائرة في أعالي الجبال ترمي بحملها وتنتحر رامية بنفسها من فوق الجبل كما للبغال استخدامات خاصة في الجيوش، حيث لا يخلو جيش من سرية

جبلية للبغال تقوم بمساعدة القوات المسلحة في حمل الأحمال الثقيلة في المناطق الجبلية ذات الطرق غير السالكة[1]. أما "الماخور" أو " المبغى" الذي تدور فيه أحداث الرواية، لصاحبته(العنابية) فيحيلنا إلى مسرحية "البلكون الكبير "هو" بيت الأوهام " لـــ " جان جونيه "الذي يعتبر مسرحه تسييسا ونقدية وسخرية وهجاء وازدراء بالأوثان السائدة في عام 1957، حيث قامت السلطات المسؤولة في باريس بإيقاف عرض مسرحيته الجديدة "البلكون" باسم عدة ذرائع، يبدو أنه حتى سلطات باريس المعروف عنها التساهل الكبير بالنسبة لأمور الأدب والفن وشؤونهما استكبرت وقتها الظهور الساخر والمزري في مسرحية (جونيه) لرموز الدولة البرجوازية وسلطاتها أي الأسقف والقاضي والجنرال ورئيس البوليس.

في ماخور "البلكون" الذي تملكه وتديره المدام " إيريما" أي أن الدولة بسلطاتها القائمة ومفياتها الفالتة وأدوات قمعها المستشرية هي الماخور الحقيق [2] إنها سخرية المقموع، استراتيجية خطاب مقموع يقاوم به المقموع قامعة، وينزع عنه براثنه وذلك على نحو يخلع عن القامع أقنعته المخيفة، ويحيله إلى كائن يمكن مقاومته والانتصار على أدوات قمعه التي تتحطم مع بسمة السخرية الماكرة التي هي نوع من المقاومة إذا استخدمنا عنوان رواية الطاهر وطار "عرس بغل"إنه نوع من السخرية التي تؤدي دورا بلاغيا مهما بوصفها أداة أساسية "بلاغة المقموعين".[3]

[1] –المنقد AR.WIKIPEDIA.ORG/WIKI

[2] صادق جلال العظم : ذهنية التحريم – دار المدى للثقافة والنشر – الطبعة الخامسة – سنة 2007 سورية دمشق . ص 292

[3] مجلة العربي . مارس 2009 العدد 604 مقال لـــ : جابر عصفور تحت عنوان : سخرية المقموع .

يمكن للدراس المحترف أن يقف على القواسم المشتركة بين مسرحية "البلكون"لـ:(جان جونيه 1957) ورواية "عرس بغل" للطاهر وطار، وأتصوره يلهج بملء فيه: ما أشبه الليلة بالبارحة وما أنتن السياسة عندما تدخل في مرحلة الحيض اليوم وغدا ؟!

بهذه الأفكار أردت أن أحفز القارىء على الحفر في المدونة الروائية " للطاهر وطار "ليقف على استراتيجيات العتبات في متونه، ومهما تكن الآراء في أعماله فإنه لا مشاحة دخل التاريخ الأدب العالمي من بابه الواسع، وليس أقل منجزاته شأنا أنه كتب مأساة الإنسان العادي بعد أن كان أبطال مآسي الماضي من الملوك والأمراء، وكشف عن ينابيع النبل والشجاعة والجلد في البسطاء المسحوقين المقموعين، تحت آلة الرأسمالية التي لا تعرف في سبيل الربح المادي رحمة بأحد.

يبقى في الختام لأن أضيف أن وطارا قد كان منذ خمسينيات القرن المنصرم من الوجوه الحاضرة في المشهد الأدبي العربي بوصفه أحد رواد الفن الروائي والقصصي والمعارض ذي الضمير الملتزم بقيم العدالة والحرية والنزاهة في عالم لا يفتأ بسحق هذه القيم بالأقدام يوما إثر يوم.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

01-الزلزال : المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1981و2005.

02-اللاز: المؤسسة الوطنية للكتاب1974 الجزائر.

03-تجربة العشق: مؤسسة عيبال للدراسات والنشر الطبعة الأولى 1989 قبرص.

04-الشمعة والدهاليز: منشورات التبيين – الجاحظية سلسلة الإبداع الأدبي الجزائر 1995.

05- الولي الطاهريعود إلى مقامه الزكي المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر.

06-عرس بغل: دار البعث للطباعة والنشر قسنطينة 1980.

07-الحوات والقصر: دار البعث للطباعة والنشر قسنطينة1980.

ثانيا: المراجع:

01- شعيب حليفي: هوية العلامات وبناء التأويل. دار الثقافة الطبعة الأولى يناير 2005 الجديدة الدار البيضاء المغرب.

02- عبد الفتاح عثمان: الروايةالجزائرية – الهيئة المصرية العامة للكتاب طبعة1993.

03- فريد الزاهي: الحكاية والمتخيل: دراسات في السرد الروائي والقصصي أفريقياالشرق سنة 1991 الدار البيضاء المغرب.

04- فيصل دارج: دلالات العلامات الروائية: دار كنعان للدراسات والنشر الطبعة الأولى دمشق سوريا1992.

05- د: صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية: دار سعاد الصباح-الطبعة الأولى 1992.

06- واسيني الأعرج: الطاهر وطار التجربة الواقعية:المؤسسة الوطنية للكتاب سنة 1989الجزائر.

07- صادق جلال العظم: ذهنية التحريم، دار المدى للثقافة والنشر –الطبعة الخامسة سنة2007 دمشق سوريا.

ثالثا: الدوريات:

01-مجلة الكلمة : العدد الثاني فبراير 2007.

02-مجلة العربي:العدد 451 يونيو 1996.

03-مجلة العربي:العدد 604 مارس 2009.

04-علامات في النقد: المجلد السادس والجزء السادس، الجزء الثالث والعشرين (23) سنة1997.

رابعا:المنافذ.

01-الموقع/ AR.WIKI PEDIA .ORG WIKI

الأسلوبية في النقد الجزائري المعاصر

محمد مكـــــاكي

يبدو حظ الأسلوبية في الدّراسات النقــدية الجزائرية ضئيلا إذا ما قارناه بما نجده للسيميائية والبنيوية من الرواج بين أوساط الدارسين، ومع ذلك فإن النماذج القليلة التي كتبت فيها، كانت مطية لنا في محاولة الكشف عن ملابسات تلقي الخطاب النقدي الجزائري لمفاهيمها، والملامح التي حكمت تطبيقاتها من لدن النقاد الجزائريين.

وأول ما تجدر الإشارة إليه، أن أغلب التطبيقات الأسلوبية في النقد الجزائري كانت موجهة إلى الخطاب الشعري، وذلك لتجانس أدواتها الإجرائية، مع طبيعة النصوص الشعرية، من حيث قيامها خصوصا على دراسة أسلوب الشعر بوصفه انحرافات مبررة عن مألوف الاستعمال اللغوي، أما النص السردي فإننا نجده يتمنع عن إعطائنا فرصة لدخول عالمه من خلال لغته، لأن اللغة فيه عبارة عن كوكتيل من القيم الشعرية منها والبسيطة والنثرية البليغة منها والعادية(...) ومن ثم يصبح مفتاح النص من الوجهة الأسلوبية أقل اقتدارا في تشخيص البواعث الأسلوبية الروائية...[1].

لذلك وجدنا أغلب الممارسات الأسلوبية في النقد الجزائري، تناولت نصوصا شعرية بالدراسة والتحليل، مع تفاوت في تمثل الإجراءات الحداثية للأسلوبية وتطبيقها، إذ كثيرا ما وجدناها متلبسة بمفاهيم نقدية أخرى، بلاغية أو نحوية، أو حتى ممزوجة أحيانا، بنوع من الانطباعية في المراس النقدي.

وإذا كانت البنيوية والسيميائية جديدتين على الناقد الجزائري (بحكم أن ملامحهما لا نجد لها ظهورا إلا بعد إدراك النقاد الجزائريين لإجراءاتها المختلفة جذريا عن المفاهيم النقدية التي كانت سائدة)[2] فإن كثيرا من الملامح الأسلوبية المعاصرة تتقارب مع المفاهيم البلاغية العربية، وربما امتزجت أيضا بتيار النقد الجمالي أو النقد الجديد الأنجلوساكسوني، الذي تتقارب رؤيته النقدية كثيرا مع الرؤية النقدية الأسلوبية خاصة في ما يتعلق بقصر عناية الدراسة النقدية على النص مجردا من سياقا ته و توجيها إلى البحث عن الجانب الجمالي فيه[3].

وعلى هذا الأساس، وجدنا أنفسنا ملزمين بتقصي الملامح النقدية التي يمكننا أن نعتبرها – ولو تجاوزا- الإرهاصات الأولى للنقد الأسلوبي في الجزائر وإن كانت في معظمها عفوية استمدت مرجعيتها من بعض دعاة النقد الفني في الوطن العربي، ولم تظهر في الممارسة النقدية إلا وهي ممتزجة مع رؤى نقدية قد تكون متناقضة معها أحيانا.

وذلك قبل أن تنتقل إلى معاينة الأسلوبية كنظرية غربية وظفها النقد الجزائري فيما وظف من مناهج أثناء تحليل النصوص الأدبية، وقد اتضح لنا بعد الإطلاع على المدونة التي اشتغل عليها البحث أن النقاد الجزائريين في مرحلة تلقي الأسلوبية هذه، قد انقسموا فنيا إلى اتجاهين، عني أولهما بتوظيف الأسلوبية بالموازاة مع توظيفهم لمفاهيم البلاغة العربية القديمة، بينما تجلت في الاتجاه الثاني محاولات الإفادة من مفاهيمها وإجراءاتها المعاصرة. لذلك كان هذا الاتجاه – في نظرنا – أحق بصفة النقد الأسلوبي

---

[1] علي ملاحي ،"مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية"، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر1999، ص: 17.

[2] كانت هذه إحدى النتائج التي استخلصناه من بحث قدمناه لنيل درجة الماجستير من جامعة البليدة، أنظر:

* محمد مكاكي: التجربة النقدية الجزائرية المعاصرة – رؤية منهجية – ، مخطوط ماجستير، جامعة البليدة 2005.

[3] عن حركة النقد الجديد يمكن العودة إلى: ميجان الرويلي و سعد البازعي،دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي ، ط 3 ، المـغرب 2002، ص: 312.

بالنظر إلى ما أبداه نقاده من تمثل ووعي كبيرين في التعامل مع الإبداع تعاملا أسلوبيا بالمفهوم النقدي المعاصر، الذي يستمد كينونته من مظان الأسلوبية الغربية مع مراعاة شديدة لطبيعة النص الأدبي العربي.

إرهاصات النقد الأسلوبي في النقد الجزائري:

لعل أول إشارة إلى المفاهيم الأسلوبية وإجراءاتها بالمنظور المعاصر، أي كتوجه نقدي جديد كانت من طرف الدكتور"عبد الملك مرتاض" وذلك عبر كتابه " الأمثال الشعبية الجزائرية[4]، أين درس أسلوب الأمثال الشعبية بعد أن قدم لذلك بتعريف للأسلوبية وتاريخها وأهم الأعلام الذين ساهموا في إخراج مفاهيمها إلى الوجود. ويمكن القول أن الدكتور "عبد الملك مرتاض " كان سباقا إلى تبني المفاهيم النقدية الحداثية بين عامة النقاد الجزائريين، وذلك مثلما تشير إليه الدراسات[5].

كما وجدنا دراسة أخرى، تعتبر من بواكير الدراسات الأسلوبية في الجزائر، قدمها الدكتور "إبراهيم رماني" عبر صفحات مجلة " آمال " تحت عنوان " مدخل إلى الأسلوبية "[6] . وهي عرض نظري لمفهوم الأسلوبية تناول فيه الباحث (تاريخ المصطلح – اتجاهات الأسلوبية مستويات التحليل الأسلوبي – الأسلوبية والبلاغة) من خلال اعتماده على مجموعة من المؤلفات الغربية لأعلام الأسلوبية(م. ريفاتير- ل.سبيتزر – ش. بالي- ج. كوهين).

وبالرغم من هذه البداية المبكرة للأسلوبية في النقد الجزائري، إلا أننا لا نصادف أي تطور لحقها، وكان على القارئ أن ينتظر ظهور دراسات الدكتورين"علي ملاحي" و"نور الدين السد" والتي تعتبر أكثر إلماما واهتماما بالأسلوبية، سواء على مستوى الأطروحات النظرية، أو مستوى تطبيقاتها على النصوص.

ذلك لأن النقاد الجزائريين وإن حملت أعمالهم بعض اللمحات الأسلوبية – إلا أنها لم تتعد إشارات عابرة إلى بعض الخصائص الفنية لنصوص أو مدونات أدبية، وضعت أصلا تحت رؤية نقدية غالبا ما كانت تاريخية أو اجتماعية أو انطباعية.

وما يلاحظ على هذه الإرهاصات، هو أن صدورها تزامن مع تفشي النقد الماركسي بين أوساط النقاد الجزائريين، وما صاحب ذلك من أحادية في الأطروحات النقدية وانحطاط في مستوى النصوص الإبداعية من حيث تغليبها الواقع على الفن خاصة في مرحلة السبعينات، وهي المرحلة التي صيرت الخطابات الأدبية لا تعدو كونها منابر سياسية تردد نصوص التوجه الاشتراكي ومبادئه في لغة ركيكة وأساليب عقيمة، وتؤسس للغة أحادية استفزازية منكرة لكل المفاهيم والرؤى الاجتماعية الأخرى مثلما حكم عليها الدكتورعلي ملاحي[7].

عجل هذا الوضع بظهور ردة فعل نقدية تحاول، إمساك الخيط من وسطه بدعوتها إلى ضرورة صرف النظر إلى المقومات الجمالية في النص الأدبي، بدل قصره على المضامين الاجتماعية والتاريخية، أي ضرورة تغيير مسار العملية النقدية وتوجيهها إلى هدفها الطبيعي وهو النص، في ذلك دعوة ضمنية الى ضرورة توجيه عناية الخطاب الأدبي إلى تغيير التعامل الواقعي مع المفاهيم اللغوية إلى تعامل شعري.

وكثيرة هي الدراسات التي ظهرت آنذاك منادية بهذا التغيير، فقد افتتح "عثمان حشلاف" دراسته(التراث والتجديد في شعر السياب) بمقدمة، يمكن أن نستشف منها بعض ذلك، حيث يبدو موقفه من الموضوع موقف الناقد الذي أدرك سر تفرد النصوص واقتنع أن ذلك غير متعلق بمواضيعها بقدر ما هو كامن في لغتها الشعرية، التي انطلق في دراستها من تحديد مفهوم اللغة الشعرية على ضوء ما وجدناه في التراث البلاغي القديم وخاصة عند "الجرجاني" في دلائل الإعجاز، وفي بعض مصنفات النقد الفني، التي تجتمع كلها في أن المهم في الشعر هو ما يقوله الشاعر وليس ما يعنيه[8].

---

[4] عبد الملك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية ،دون طبعة ،الجزائر ،(1982)، ص: 115.

[5] يوسف وغليسي : النقد الجزائري المعاصر – من اللانسونية إلى الألسنية – ، منشورات إبداع، الجزائر 2002، ص: 148.

[6] إبراهيم رماني، مدخل إلى الأسلوبية، مجلة آمال، وزارة الثقافة، الجزائر، ع 5، 1984، ص: 19. ويبدو أن الأستاذ وغليسي لم ينتبه لها .

[7] علي ملاحي، "شعرية السبعينات القارئ والمقروء"، منشورات الجاحظية،ط1، الجزائر (1999).

[8] حشلاف عثمان ،"التراث والتجديد في شعر السياب "، ديوان المطبوعات الجامعية ،دون طبعة، الجزائر ، 1986، ص: 176.

هذه الملامح النقدية نجدها عند ناقد آخر هو"الطاهر يحياوي" الذي قدم دراسة عن شعر"مصطفى الغماري" بعنوان(البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري)[9]، ويرى فيها بأن.. اللفظ هو رمز للمعنى والمعنى روح اللفظ وانطلاقا من هذا، فإن أي فصل (يقصد بين الشكل والمضمون) هو عدم (كذا) للقيمة الأدبية..[10].

ولاينفك الناقد مبديا سخطه على الفصل الذي أقرته الرؤية الاجتماعية بين شكل العمل الإبداعي والمضمون الذي يحيل عليه، وذلك من طراز قوله:... نعوذ بالله منها لنا وللشعراء المساكين الذين جعلت منهم ملابسة زمنية متذبذبة من ملابسات المادة والصراع الطبقي وضيقت عليهم الأفق حتى لم يعودوا يروا (كذا) غير سماء قفصية وأرضا قفصية، سماؤها وأرضها الجدلية التاريخية والصراع الطبقي .. »[11].

لذلك حاولوا بقدر ما استطاعوا الجمع بين ثنائية الشكل والمضمون والاتزان في النظر إلى الأدب من حيث أن مضمونه مندمج في لغته، متعلق بكيانه، داخل في بنائه ومورفولوجيته، وبالتالي لن نعدم فشلا إذا ما حاولنا دراسته كجملة من الأفكار التي نزعم أنها أساس عبقريته وتفرده و فنيته.

في هذا السياق شكلت دراسات الدكتور"إبراهيم رماني" نموذجا راقيا في تمثل معادلة الأدب والواقع سواء على مستوى رؤيته النقدية النظرية، أو على معالجته النصوص الأدبية، وبالرغم من مسايرته لظهور المناهج الحداثية، إلا أنه وقف منه موقفا معتدلا من حيث يرى.. أن الفكر النقدي هو الفكر المنهجي الشمولي المتوحد وفق أنساق عملية نسبية، عقلانية والذي يستند إلى قاعدة ثقافية صلبة وإلى إجراءات عملية محكمة وإلى نظرة بنيوية شاملة، لا ترى العالم عناصر متفككة متجزئة..[12]، وأن الأدب«مهما اتسم بالواقعية فهو دائما رمزي وسيظل كذلك، فالفن لم يكن أبدا نسخة عمياء من الحياة...».

ومن هذه المعادلة تنطلق الرؤية النقدية عند "إبراهيم رماني" عبر كل دراساته والقائمة على تتبع جماليات النص الأدبي في كيانه اللغوي، وفي واقعه الحضاري أي أنه كان يبحث عن التجلي الفني للواقع عبرالأدب وكيف تشكل العلاقات الدلالية بينهما أي البحث عن الأفكار كفلسفة فنية، كمفهوم داخل صورة، وذلك فالموقف الطبقي لا معنى له إذا لم يتحول إلى موقف شعري يجعل من القصيدة قضية يندرج فيها الكلي بالجزئي.[13]

يتضح هذا من دراستيه (المدينة في الشعر العربي الحديث) و(الغموض في الشعر العربي الحديث) اللتين تقصى عبرهما تجليات هذا الواقع وكشف عن الخلفيات الاجتماعية عبر التجليات الفنية لها في نصوص الشعر العربي الحديث، كما يظهر هذا جليا أيضا من خلال قراءاته النقدية التي ساقها حول بعض المجموعات الشعرية الجزائرية في كتابه "أسئلة الكتابة النقدية". حيث تتكشف فيها حصافة نقدية مبدعة تأخذ بالقارئ مباشرة إلى عمق النتاج المدروس، من حيث إلمامه العميق بماهية اللغة الشعرية والتي اعتمد قيامها على الإيحائية، والتناسق بين إيقاعاتها ودلالاتها، وتراكيبها، وتحليقها في جو من الخيال واللامعقول كإطار مرجعي للبحث عن الشعر في الأدب[14]، وهنا يلتقي بمبدأ الشعريين القائلين بأن غاية النقد أو علم الأدب، أن يدرس أدبية الأدب أي ما يجعل من يجعل من عمل ما أدبا[15].

لقد شكلت هذه المحاولات تأسيسا لا تجاه جديد في النقد الجزائري، وكانت حلقة وصل بين مرحلتين نقديتين تميزت أولاهما بتركيز النقد الأدبي على جوانب لا دخل لها في إبداعيته، في

(9) يحياوي الطاهر ،البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب، دون طبعة، الجزائر،1983، ص:27.

(10) المرجع نفسه، ص: 30.

(11) م س، ص:36.

(12) إبراهيم رماني، أسئلة الكتابة النقدية، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر،1992، ص:23.

(13) نفسه، ص:89.

(14) م س، ص: 36.

(15) رومان ياكوبسون ،" قضايا الشعرية" ؛ ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال،ط 1 ، المغرب،1988، ص:35.

حين طغت على المرحلة الثانية محاولات تأسيس نظرة علمية صارمة تجاه الأدب.

ولذلك كثيرا ما وجدنا أعمالا نقدية، تتبنى النظرتين معاً في دراسة واحدة، بالرغم مما يكتنف ذلك من تناقص معرفي، وخلل منهجي، نابع أساساً عن غياب الوعي بماهية المنهج في تلك المرحلة المبكرة نسبيا من عمر النقد الجزائري، قد يؤدي إلى تجزئ الدراسة، وتغييب الملامح الفنية للنصوص ضمن الحديث عن العوامل التاريخية المحيطة بها.

يمكن التمثيل على ذلك بما لمسناه في دراسة قدمها الباحث "شلتاغ عبود شراد" عن حركة الشعر الحر في الجزائر، وهي دراسة تأسيسية تقصى فيها الباحث ظاهرة أدبية جديدة في الأدب الجزائري ولما كانت كذلك رأى أن عليه أن يفيد «من المنهج التاريخي في دراسة الظروف التي أحاطت بهذه الظاهرة وساعدت على نموها أو تثبيطها، سواء في المشرق العربي أو في الجزائر، أما حين يتجاوز الباحث الحديث عن البيئة التي نما فيها الشعر الحر وأثرت في تلوينه، فإن المنهج الفني يكون وسيلة إلى تحليل النصوص والوقوف عند خصائصها الجمالية .. »[16].

غير أن هذا الوقوف لم يتعد 30 صفحة(133 – 163)، تعرض خلاله الباحث إلى بعض العناصر الشعرية (اللغة، الموسيقى، الصورة، الرمز)[17]، بوعي نقدي جمالي كبير،كان من الممكن أن يشكل رؤية نقدية راقية لولا أن الباحث جعل معظم البحث للحديث عن الحياة العامة في الجزائر، وتطور الشعر الحر والعوامل التاريخية والاجتماعية، التي أسهمت في ذلك، مما جعل المواصفات الفنية في الشعر الحر في حاجة إلى دراسة معمقة.

كما يمكن أن نلاحظ هذا أيضا في دراسة قدمها الأستاذ"حواس بري"عن شعر"مفدي زكريا"[18]، معتمدا على جملة من المناهج، اختص كل منها بجانب واحد من جوانب الموضوع، مما أوقعها في خلط منهجي لا أدل عليه من اضطراب الناقد في التصريح بمنهجه العام فيها.

يقول في مقدمة الكتاب ناقلا قول "محمد ناصر"عن منهجه في دراسة من دراساته «..سأصحب القارئ الكريم في أعماق هذا الإنتاج الممتد قرابة ثلاثين سنة(...) مستخرجا منها لا من غيرها أفكار الشاعر ومواقفه ورؤاه...»[19]، ثم يعلق على ذلك بقوله «هذه رؤية المتبصرين ومنهج الباحثين المتشبثين الجادين وهذا المنهج هو ما يصطلح عليه في الدراسات الأدبية بالمنهج النصي، وهوا لذي يعول الدارس في الكشف والوقوف عن(كذا) مواقف الشعراء الفكرية ورؤاهما السياسية واتجاها تهم العقدية...»[20].

ثم يضيف في هامش الصفحة أن هذا المنهج هو عينه الذي أعتمد غليه في دراسة المواقف الفكرية والسياسية عند مفدي زكريا[20]، وبعد ذلك يعود لينعت منهج دراسته هذه بأنه مكون من مجموعة من المناهج «...أهمها المنهج الفني، والمنهج النصي، والمنهج الوصفي(كما أفاد)... من المنهج البنيوي والمنهج الأسلوبي فيما يتعلق بالجانب التطبيقي من هذه الدراسة»[21].

وواضح من هذا أن الوعي بماهية المنهج غائب تماما عند الأستاذ " بري"، بالشكل الذي جعله لا يدرك أن الأسلوبية والبنيوية كلتيهما محسوبتان على ما عرف بالمناهج النصية، نظـــــــرا لاختصاصهما بالنص لا بالسياق، كما أن التعريف الذي يعطيه لمفهوم "المنهج النصي"، قد يصدق على أي منهج سياقي(البحث عن مواقف الأديب النفسية والاجتماعية، عبر النص) ولا علاقة له إطلاقا بماهية المناهج النصية التي لا تبحث في الأدب إلا عن الأدبية.

أما حديثه عن منهج بنيوي وآخر أسلوبي في دراسته هذه، فأمر لم نجد له حضورا، إذ لا يعقل أن نجد الباحث يفيد من مفاهيم النقد التاريخي،

---

[16] شلتاغ عبود شراد،"حركة الشعر الحر في الجزائر"، المؤسسة الوطنية للكتاب ،دون طبعة الجزائر، 1985، ص:07.

[17] نفسه، ص:163.

[18] بري حواس ، شعر مفدي زكريا دراسة و تقويم ، ديوان المطبوعات الجامعية ،دون طبعة الجزائر،1994، ص: 27.

[19] نفسه، ص:14.

[20] نفسه، ص: 14.

[20] نفسه، ص:20.

[21] نفسه: ص:14.

والنقد الاجتماعي. وبعض المفاهيم البلاغية القديمة ثم يحسب ذلك على البنيوية، التي لا نجد لها أو لمصادرها حضورا بين قائمة مصادر البحث ومراجعه، باستثناء كتابين في الأسلوبية هما كتاب "الأسلوب" لـ"سعد مصلوح"، وكتاب بناء لغة الشعر" لجان كوهين"، اعتمد عليهما الباحث في حديثه المقتضب عن مفهوم الأسلوب ومفهوم لغة الشعر.

ويتضح من خلال ما سبق أن النقد الأسلوبي عند جملة النقاد الذين أتينا على ذكرهم لم يعد كونه إشارات عابرة شكلتها محاولاتهم البحث عن تجربة نقدية تقوم على تتبع المكونات الفنية للأدب وورد الاعتبار إلى هيكله الجمالي وذلك موازاة مع دراساتهم التاريخية والاجتماعية، لذلك سيكون من إعنات الفكر، التسليم بوجود نموذج نقدي يستدعي وصفه بالأسلوبي المعاصر بين تلك الأعمال، القائمة أساسا على نظرة نقدية تكاملية لمفهوم الإبداع الأدبي.

ولم يكن هذا السلوك النقدي متعلقا بمرحلة معينة بقدر ما كان سمة باقية عاصرت النقد الجزائري حتى بعد رسوخ المناهج المعاصرة فيه، ذلك أننا صادفنا أعمالا نقدية – تجهر بانتمائها الصريح إلى النقد الأسلوبي – إلا أنها على صعيد المراس التطبيقي بعيدة عنه تماما.

ويمكن التمثيل على ذلك مع الأستاذ "عبد الحميد هيمة" الذي قدم دراسة بعنوان "البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر" يظهر من العنوان الذي اختاره الناقد لها، أنها تصب مباشرة في إطار القراءة الأسلوبية المنهجية المحكومة بأطر علمية تقنن إجراءاتها ومصطلحاتها، إلا أن القارئ سيصاب بخيبة توقع – بتعبير نظرية القراءة – حين لا يصادف سوى بعض التحاليل السطحية المجردة من أية قاعدة نظرية يعتمد عليها الباحث، وللتأكيد على ذلك سنحاول استخراج الملامح العامة لهذه الدراسة من خلال هذا العرض الوجيز

حاول الباحث في دراسته استخراج بعض الملامح الأسلوبية في شعر الثمانينات في الجزائر انطلق فيها من حكم مسبق مؤداه أن «قصيدة الثمانينات في الجزائر استطاعت أن تحقق نقلة نوعية في النظر وفي التعامل مع الشعر والواقع التاريخي...»[22].

وعلى ضوء هذا التطور المبدئي راح يدرس مدونة شعرية ضخمة (22 ديوانا شعريا).. منصتا للنص والنص فقط، لمعرفة أبعاد رؤية الشاعر الجزائري للحياة والواقع (...) ومدى تمرده عليها»[23]، وذلك من دون أي إشارة إلى المنهج الذي يستثمره فيها اللهم إلا تلك الإشارة من الدكتور "العربي دحو" في تقديمه لهذا الكتاب بقوله «... إنه يؤسس لا تجاه أصيل في الأدب العربي ولكن بمحاولة إضفاء بعض من الحداثة على مصطلحه النقدي وكيفية تعامله مع النص الإبداعي»[24].

قسم الباحث دراسة تقسيما رباعيا باعتبار الملامح الأسلوبية التي استخرجها من النصوص الشعرية:

- أسلوب التقابل والتنافر والتضاد
- صور البرق الخاطف
- النسق السريالي
- تجليات الرمز والأسطورة .

وحاول في القسم الأول تحديد بعض التقابلات والتضادات في المتن الشعري الجزائري على مستوى الصورة الشعرية وربطها بالحالة النفسية للشاعر في أغلب الأحوال، بغض النظر عن المصطلح الذي يستعمله(أسلوب التنافر والتضاد) والذي يؤكد غياب التمكن المصطلحي عند الناقد.

إذ من شأن هذه الملامح أن تكون خصائص أسلوبية أثرت في تكوين شعرية النصوص المتمثلة في أسلوبها العام، وليست أساليب قائمة بذاتها، ومعنى هذا أن الناقد يخلط بين مفهوم الأسلوب والخاصية أو الظاهرة الأسلوبية في أي نص إبداعي. وهذا بغض النظر عما إذا كانت تلك الخصائص حقا، أساس شعرية القصائد المدروسة، إذ كثيرا ما يستشهد الناقد ببعض الأبيات التي يقتصر منها على المتضادات اللغوية، متجاهلا التشاكلات الصوتية، الإيقاعية فيها، ومن يقرأ تحاليل الناقد يحس وكأن شعرية

---

(22) هيمة عبد الحميد ،البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر – شعر الشباب نموذجا، دار هومة، الجزائر،1998، ص:12.

(23) نفسه، ص:13.

(24) نفسه، ص:05.

هذه النصوص لا تعدو كونها صراعا بين الشاعر وواقعه، وهذه السمة لا تحتاج إلى كبير تأمل حتى تتضح لأي قارئ [25].

وثمة عدة ملاحظات أخرى شدتنا إليها في هذا العمل، نذكر منها حكمه على التكرار في النثر بأنه «عملية حشو لا طائل منها بينما هو في الشعر ليس كذلك »[26]، ومع إدراكه أن « الصورة المكررة لا تحمل الدلالة نفسها بل تحمل دلالة ثانية بمجرد خضوعها للتكرار»[27]، إلا أنه لم يكلف نفسه عناء البحث عن دلالات اللوازم الشعرية في القصائد، وهي المقاطع أو الجمل أو المفردات التي تتكرر في مطلع كل جملة شعرية، والأكثر من ذلك أنه لم يدرس هذه اللوازم من حيث هي خاصية جمالية متعمدة من الشعراء، بل تعرض إليها حين تحدث عن التكرار باعتبار أنها تكرار للجمل.

وبعد أن أسهب في ربط دلالاتها، بحيرة الشعراء ومعاناتهم، ورغبتهم في التحول، يختم كل ذلك بقوله «إن هذا التكرار فضلا عن دلالته النفسية يحمل دلالات فنية تكمن في تحقيق النغمية والخفة مما يضفي على النص قدرة أكبر في التأثير على المتلقي ...»[28].

ويعوز الدراسة التصور النظري الكفيل بتحديد إجراءاتها ونظرتها إلى العملية الإبداعية الشعرية المعقدة، ويتضح ذلك من خلال عدم اعتماد الناقد على أي مصدر من مصادر التنظير النقدي الأسلوبي، بل كانت معظم أفكاره مستمدة من دراسات نقدية جزائرية سابقة عليه مثل دراسة الدكتور عبد القادر فيدوح " الرؤيا والتأويل" التي يمكن القول أنها شكلت مرجعا أساسيا بالنسبة إلى الناقد "عبد الحميد هيمة". كما أن حجم الدراسة – عموما– لن يكون كافيا بالضرورة لإجمال الحديث عن مجموعة شعرية واحدة، فكيف بها وقد درست (22) ديوانا .

النقد البلاغي الأسلوبي في النقد الجزائري:

لعل تلك الالتفاتات من النقاد الجزائريين إلى الجانب الفني في العمل الأدبي، كانت إحساسا منهم بوجوب الاعتناء بالأدب من حيث هو تعبير جميل مؤثر قبل كل شيء.

وبالرغم من تواضعها – باعتبار اقترابها إلى الرؤية الأسلوبية – شكلت هذه الممارسات ما أمكننا تسميته بالإرهاصات الأولى للنقد الأسلوبي في الجزائر، مع أنها لم تصرح بانتمائها إلى الدراسة الأسلوبية التي بدأت ملامحها المنهجية ترتسم على خارطة النقد الجزائري، مع بداية التفاعل النقدي الجزائري مع الوافد الغربي وذلك عبر المؤلفات الأولى للدكتور "عبد الملك مرتاض "، وبعض المحاولات من نقاد آخرين سنحاول التعرض إليهم من زاوية أن أعمالهم النقدية، وإن كانت تتبنى المقولات النقدية الأسلوبية على المستوى النظري إلا أن تطبيقها على النصوص، أخذ منحى مغايرا، بحيث امتزجت هذه الممارسات بالمفاهيم البلاغية العربية القديمة، واستمدت كينونتها المعرفية من مقولاتها وإجراءاتها التصنيفية.

هذه السّمة تتضح في المؤلفات النقدية الأولى للدكتور "عبد الملك مرتاض" مثل كتابيه "الأمثال الشعبية الجزائرية"و"النص الأدبي من أين؟ وإلى أين ؟"، وبشكل خاص في كتابه "بنية الخطاب الشعري"، وإن كان الدكتور "مرتاض" ينطلق فيها من قناعة منهجية نابعة عن محاولة المزج بين التراث والحداثة في مقاربة الإبداع الأدبي.

كما يمكن أن تتجلى أيضا عند نقاد آخرين، أمثال الدكتور "رابح بوحوش"، و"محمد طول" اللذين وإن كانت أعمالهما متواضعة – مقارنة بما قدمه الدكتور "مرتاض"– إلا أننا فضلنا التمثيل بهما في هذا المقام أيضا، نظرا لما حملته تجاربهم من ملامح بلاغية طغت على الملامح الأسلوبية عبرها .

قدم الدكتور مرتاض للمكتبة النقدية الجزائرية كما وفيرا من الدراسات الأدبية، وقد سبقت الإشارة إلى أنه كان أول ناقد جزائري يجهر بتبنيه الأسلوبية في أعماله، ولما كانت دراساته من الكثرة بالشيء الذي يمنعنا من إيرادها جميعا في مقالة كهذه، فقد ارتأينا الولوج إلى عالمه النقدي الأسلوبي من خلال دراساته" بنية الخطاب الشعريّ"، وهي الدراسة التي حاول الدكتور "عبد الملك مرتاض" من خلالها، وضع دراسة شاملة

---

[25] نفسه، ص:14.

[26] نفسه، ص:16.

[27] نفسه، ص:46.

[28] نفسه، ص:56.

قصيدة أشجان يمانية للشاعر اليمني "عبد العزيز المقالح"، تشاكل في إجراءاتها وأطروحاتها النظرية، دراساته السابقة عنها وتبرز فيها دعوته إلى الإفادة من التراث والحداثة واضحة صريحة .

ينطلق الباحث فيها من عرض رأيين نقديين، وجد أنهما يلتقيان، في كونهما يجعلان أدبية jean Cohen. وذالك ما يتضح للقارئ من خلال التمهيد الموسوم بـــ حول نظرية الشعر[29].

ويبدو الناقد أكثر اعتدادا بآراء الجاحظ الذي يرى أن الشعر يجب أن يقوم على إقامة الوزن وتخيير اللفظ وسهولة المخرج، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير[30].

ويجعل لكل عنصر في هذا التعريف تحليلا، حاول من خلاله، تقريب هذه المفاهيم من المفاهيم النقدية المعاصرة فــإقامة الوزن، هي ما نريد به نحن المعاصرون "الإيقاع " و"تخير اللفظ " و"سهولة المخرج" هي ما نطلق عليه " البنية الخارجية للنص"، والصناعة هي المراس الذي يصقل الموهبة والنسج هو ما نريده اليوم بالخطاب، أما التصوير فهو من المصطلحات التي سبق إليها "الجاحظ" النقد الحديث[31].

ومن خلال كل هذا رأى الناقد أن نظريـــــــة الشعر لدى الجاحظ كانت أدنى ما تكون إلى عصرنا الحاضر منها إلى عصرها الغابر.... وإن كثيرا من أرائه قريبة من أراء "جان كوهين" من حيث كونهما معا يريان أن الشعر «ألفاظ قبل أن يكون معاني..»[32].

راح يدرس قصيدة "أشجان يمانية " لعبد العزيز المقالح عبر ستة مستويات من القراءة (البنية – خصائص – الصورة – خصائص الحيز الشعري – خصائص الزمن الشعري– خصائص الصوت

الأدب متضمنة في شكل الكلام أي ألفاظه، وليس في معانيه المطروقة، بالرغم من تباعد الزمن بين ظهور الرأيين، ويمثل الرأي الأول التراث العربي ممثلا في الجاحظ، بينما يتعلق الثاني بناقد معاصر هو جون كوهن

والإيقاع – خصائص المعجم الشعري) وبدأ في دراسة البنية من حيث هي إفرادية وتركيبية معتمدا في ذلك على إثارة مجموعة من الأسئلة مثل « ما هي البنى الطاغية في قصيدة أشجان يمانية الأفعال أم الأسماء ؟، ثم من الأسماء ماذا يطغى فيها:النكرات أم المعارف؟، ومن الأفعال ماذا يهيمن منها: الماضية أم الحاضرة أم المستقبلة؟ ..»[33] وغيرها من الأسئلة التي نهض بالإجابة عليها عبر عمليات إحصائية شاقة، رأى أنها « تفضي بنا إلى حصر الخصائص الألسنية العامة لنسج الخطاب ..... »[34].

ومن النتائج التي توصل إليها بعد ذلك أن الأسماء الكاملة هي التي تطغى على القصيدة، مقابل الأفعال وراح يعلل شيوع هذه الظاهرة «بأن النص بقدر ما كان يحرص على الحركة الحدثية كان يشرئب إلى إثبات الحال ... »[35].

ومعنى أن هذا، أن الناقد اعتمد في تحديده افتراضا نحويا صرفا، يقوم على أن الفعل مادل على حدث مرتبط بزمن، بينما يجرد الاسم من الزمن إطلاقا، مع ما في هذا من تعسف، أوقع الناقد نفسه في التناقض لأن كثيرا من الصيغ التي تجرى مجرى الأسماء في صيغها الصرفية، تحسب على الأفعال في عملها ودلالاتها، وصيغ (اسم الفاعل، اسم المفعول) خير مثال على ذلك، كما أن كثيرا من الصيغ التي أقصاها الناقد من الإحصاء (اقتصر على الأسماء المعرفة بأل)، تحمل على الأسماء، في الدراسات النحوية العربية، من ذلك الظروف، الأسماء النكرة وأسماء الإشارة وغيرها، مما يجعل النتائج التي حصل عليها الناقد لا تعكس بنية القصيدة تماما.

كما علل طغيان نسبه الأفعال الدالة على الحاضر والمضارع بكون المبدع «ينطلق من التفكير الذي يجسده إلى خطاب أبدا من حاضر

---

[29] عبد الملك مرتاض،" بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة " أشجان يمانية "،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص:03.

[30] أبو عثمان الجاحظ،"كتاب الحيوان"، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتب ، بيروت1969، ص:131.

[31] عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، م س، ص:06.

[32] نفسه، ص:10.

[33] نفسه، ص:24.

[34] نفسه، ص:25.

[35] نفسه، ص:26.

– ثم كثيرا ما يعود الماضي لأنه جزء منه، ومرتبط بحياته ..... أما المستقبل، فلا يلتفت إليه إلا توهما وتخيلا..... »[36].

وهذا التعميم في إصدار الأحكام قد يجعل منها محل نظر ومراجعة على الدوام، ذلك أن الناقد كثيرا ما حاول عبر دراسته هذه أن يجعل من خصائص هذه القصيدة، خصائص تجمع كل الشعر العربي الحديث، وحكم كهذا لا يخلو من تعسف، بحكم أننا وجدنا بعض القصائد العربية الحديثة لا تكاد تخرج في زمنيتها عن المستقبل الآتي، مما يجعل النتيجة التي وصل إليها الدكتور "مرتاض" لا تمثل إلا القصيدة، أو الديوان الموجودة فيه في أحسن الأحوال.

ومما يلاحظ على هذه الدراسة أيضا، قيامها على أساس استعادة بعض المفاهيم البلاغية القديمة وتقريرها في لبوس جديد، وهذه الخاصية ليست بدعا من" الدكتور مرتاض"، لأننا وجدنا كثيرا من المنظرين الغربيين يؤكدون على أن«دراسة الأدب يجب أن تركز أولا وقبل كل شيء على الأعمال الفنية الفعلية، وإن من الواجب مراجعة المناهج القديمة في علم البلاغة أو النظرية الشعرية أو العروض، وإعادة تقريرها في مصطلحات حديثة ... »[37].

غير أن الدكتور "مرتاض" سعى إلى أكثر من ذلك بحيث انطلق أحيانا من بعض المفاهيم النقدية الحديثة محاولا أن يجد لها ظهورا عبر المصطلحات التي قدمها "الجاحظ". ولنلاحظ مثلا حديثه عن ما أسماه بالماء الشعري " الذي ينطلق في تعريفه من أن « لكل لفظة معنى معجمي أو متخفي،...... ثم معنى أدبي ينفخه فيها المبدع الخلاق، وقد يمسي لها معنى آخر إذا استحالت المفردة إلى مصطلح تقني لدا هيئة علمية في حقل معين ..... »[38]، فهذا الحديث يتساوق تماما مع مفهوم الانزياح[39] في النقد الأسلوبي المعاصر صاغه الناقد تحت مصطلح قديم هو" الماء الشعري، الذي يبحث من خلاله في انتقال دلالات البنى الإفرادية، من أصولها المعجمية إلى دلالات اكتسبتها من السياق الشعري .

أما في خصائص الصورة، فإن الناقد يستخرج ستة نماذج ليتناولها بالتحليل والتشريح تنتمي الأولى منها إلى قصيدة أخرى، في حين كانت الصور الأخرى محل الدراسة، من صميم قصيدة "أشجان يمانية"، تقصى الباحث عبرها الخصائص الفنية التي تحكم التصوير في هذه القصيدة وتهيمن على دلالات صوره الفنية من حيث هي إما متعلقة بالماء والسيلان أو الفقر والشقاء، أو التماس رحابة الحيز[40] على حد زعمه، وهذه النتائج وإن عكست قدرة كبيرة في الملاحظة عند الناقد، إلا أنها ظلت تطفو على كل النتائج التي توصل إليها في فصول أخرى من الدراسة، كخصائص الحيز.

درس الناقد الحيز الشعري الذي هو أحد المستويات التحليلية التي استحدثها في دراسة النص الأدبي والحيز عند الدكتور "مرتاض" ما هو إلى امتداد أمين للصورة الفنية[41]، من حيث مهد لذلك بأن جعل من إحدى خصائصها (التماس رحابة الحيز) في الفصل السابق.

لذلك لم يكن هذا الفصل في عمومه إلا امتدادا لسابقه، من حيث أن الباحث حاول تقصي دلالات الحيز عبر الصور الفنية، أوما أطلق عليه تسمية "الصورة الحيزية"، مما جعل الدراسة تتداخل تداخلا مخلا بين مستوياتها، بحيث كثيرا ما يكرر الناقد الحديث عن بعض المميزات الفنية، عبر أكثر من فصل فيها، إلا أن ذلك كان يدور في فلك النص، والنص وحده، إذ كانت كل التعليلات التي يقدمها الناقد خاضعة إلى النص وتوازن وحداته، ومكوناته والعلاقات ما بينها.

وهنا تتجلى إفادة الناقد من المبادئ البنيوية الأسلوبية، كما تجلت أيضا في إيمانه العميق بتعددية القراءة التي أولاها الناقد اهتماما كبيرا، من حيث توليده الدلالات في الصور الفنية ومحاولته الذهاب بها بعيدا، اعتمادا على كفاءته كقارئ.

هذه الظاهرة عند "الدكتور مرتاض "جعلت بعض النقاد يصفونها بأنها خارجة «عن نطاق

---

(36) نفسه، ص:27.

(37) ريني ويليك و أوستين وارن،"نظرية الأدب"، ترجمة محي الدين صبحي ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق 1972، ص:18.

(38) عبد الملك مرتاض، السابق، ص:27.

(39) انظر: نور الدين السد،"الأسلوبية وتحليل الخطاب"،دار هومة، دون طبعة، الجزائر1998، ص: 179.

(40) عبد الملك مرتاض، السابق، ص:72.

(41) نفسه،ص:74.

الدرس الأدبي .... » وأن الدلالات التي كان مرتاض" يستخرجها عبر تراكيب النص وصوره «لا أثر لها في النص.. إنما هي دلالات ومعان فرضها مسلكه في اقتطاع الجزء الذي أعجبه من القصيدة ......»، كما حكم على هذا الكتاب بأنه «كتاب محسوب على الدراسة النقدية»[42].

والواقع أن إلزام الناقد بالبحث عن دلالة واحدة في القصيدة (الحديثة خصوصا) أمر لم يعد ذابلا، خاصة في ظل المناهج الجديدة التي تكفر بأحادية المعنى، وتفتح أمام القارئ فسحة كبيرة لولوج عالم النص، وهذا ما أراد الدكتور "مرتاض" أن يبينه لصاحب القول، بحيث أعاد قراءة القصيدة نفسها بإجراءات مغايرة في كتاب آخر، يقول في ذلك «أردنا أن نرصد هذه التجربة الابتدائية فنكتبها مـــن حول نص واحد مرتين اثنتين، إذا كنا نؤ من بتعددية القراءة ونتاجيها»[43]، ردا بذلك على« شخص يدعي أنه يدعى "عبد الحكيم راضي" وهو اسم غريب في عالم الأدب...»[44].

وتناول الدكتور "مرتاض" هذه القصيدة بإجراءات مغايرة، تنتمي منهجيا إلى السيميائية والأسلوبية بحيث وضعها تحت دراسة تشاكلية سيميائية، كما حلل أسلوبها من منظور أسلوبية الانزياح ليتمكن« من معرفة مدى الاختلاف الذي يحدث بين زمني الكتابتين، أو أزمنة الكتابـــات والتطور الذي قد يقع، وهو واقع حتما (...) ولنتمكن من معرفة مدى قدرة النص الأدبي على العطاء الذي نفترض أنه لا ينفد، والسخاء الذي نعتقد أنه لا ينضب »[45].

وما قد لاحظناه على كتاب "بنية الخطاب الشعري" أنه أحدث جدلا كبيرا بين النقاد العرب، فلقد وصفه الدكتور "إبراهيم السامرائي" بأنه نموذج من فتنة المعاصرة[46]، من حيث محاولته التقريب بين مقولات الغربيين والعرب القدامى.

كما أشكل مصطلح التشريح الذي اصطنعه الدكتور "مرتاض" على الناقد العراقي "فاضل ثامر" بحيث وصف الدراسة بأنها «لا تنتمي إلى منهجية القراءة التشريحية أو التفكيكية، بل تزاوج بين القراءتين البنيوية والتقليدية ... »[47].

وواضح أن الناقد "فاضل ثامر" يخلط بين التشريحية التي يستعملها الدكتور "عبد الله الغذامي" كمقابل المصطلح deconstrucion منذ أن أصدر كتابه "الخطيئة والتكفير" سنة 1985 والتشريحية التي يستعملها الدكتور "مرتاض" كمقابل للدراسة والتحليل، من قبل ظهور كتاب الغذامي.

والظاهر أن "فاضل ثامر" غاب عنه أيضا أن الدكتور "مرتاض" يترجم مصطلح déconstruction بالتقويض ويدعو إلى تبنيه[48]، وبالتالي فلا علاقة بين الـ déconstruction والتشريح عند "عبد الملك مرتاض" وقد أشار في بعض دراساته المتأخرة إلى أن مقصده منه يختلف عن مقصد الدكتور "عبد الله الغذامي"[49].

ويمكن القول إجمالا أن كتاب بنية الخطاب الشعري حمل من المواصفات المنهجية، ما قد يحشره في إطار النقد الأسلوبي البنيوي، من حيث اعتماده على انتقاء الخصائص الفنية للأسلوب عبر عناصره الألسنية ومحاولة البحث في دلالات مفارقتها للنظام اللغوي، كما تجلت إفادته من التراث البلاغي العربي في قيامه على تصنيف الوحدات الألسنية على اعتبارات نحوية صرفة، لم تسلم من بعض التعثر كما كنا رأينا في حديثنا عن الإحصاء، ويمكن أيضا تسجيل الموقف المسبق الذي دخل به الناقد بحثه، بحيث أبدى انبهارا شديدا بالشاعر وقصيدته مما جعله

---

(42) عبد الحكيم راضي، بنية الخطاب الشعري(عرض و مناقشة)، مجلة فصول، ع5 المجلد9، ص:250.

(43) عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري النص من حيث هو حقل للقراءة"،دار هومة ،دون طبعة ، الجزائر،1999، ص:30.

(44) نفسه، ص:27.

(45) نفسه، ص:30.

(46) مجلة «كتابات معاصرة، دمشق ،ص:128.

(47) ثامر فاضل،"اللغة الثانية" ، المركز الثقافي العربي، بيروت1994، ص:42.

(48)مرتاض عبد الملك ، "في نظرية النقد" ، دار هومة ، الجزائر، 2002، ص:34.

(49)مرتاض عبد الملك ،"نظرية القراءة" ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، الجزائر2006، ص: 37.

يضفي على عمله هذا ذاتية كبيرة، قد لا تتوافق مع الرؤية النقدية المعاصرة المناوئة للمعيارية النقدية.

ومن الأعمال النقدية التي تراءت فيها ملامح النقد الأسلوبي البلاغي، نشير إلى كتاب الأستاذ "محمد طول" الموسوم بـ "البنية السردية في القصص القرآني" [50]، وهو دراسة حاولت استخراج المقومات الأساسية للقصص القرآني برؤية نقدية تعتمد على التراث البلاغي العربي مفيدة في الوقت ذاته من إجراء «"المسدي" المتأثر فيه بالمناهج الأسلوبية الحديثة الرابطة بين علم الأسلوب واللغة والنحو ....» [51]، قسمها الباحث إلى بابين، جعل تحت كل واحد منهما ثلاثة فصول.

الباب الأول (مقومات القصة وأسلوب السرد القصصي) ودرس فيه (الحدث والمكان والزمان – الشخصية وأسلوب السرد القصصي – الصراع وأسلوب السرد القصصي في القرآن).

أما الباب الثاني (اللغة وأسلوب السرد القصصي في القرآن) فقد خصصه الباحث لدراسة (توافق المبنى والمعنى في أسلوب السرد – التناسب بين الجمل والآيات – ظاهرة التوكيد في القرآن – التوافق الصوتي).

ويحدد الباحث منهجه العام فيها بأنه المنهج الاستقرائي الذي فضله على باقي المناهج الفلسفية التي ذكر (الاستدلال، الارتداد)، لأن موضوع بحثه تطلب ذلك.. للتحرر من الملابسات الاجتماعية والتاريخية والفلسفية والبيئية التي اصطبغت بها الاتجاهات النقدية.. [52].

هذا على الصعيد النظري الذي قدم به كتابه، أما على المستوى التطبيقي فإننا سجلنا كثيرا من الملاحظات على هذه الدراسة، يمكن إيرادها بالشكل التالي:

يبدو من خلال العنوان الذي اختاره الباحث لكتابه، أن هذا البحث ينتمي منهجيا إلى النقد البنيوي لأن مصطلح "بنية سردية" أحد المصطلحات التي أفرزها النقد البنيوي [53]، القائم على النظر إلى الموجودات كبنى، غير أن متن الدراسة لا يمت إلى هذا المنهج بصلة، وذلك لجملة من الاعتبارات أهمها أن هذه الدراسة تجمع بين دفتيها مجموعة من المناهج التي وظفها الباحث دون الإشارة إلى ذلك، مجملا إياها في أسماه بالمنهج الاستقرائي.

ولعل خير ما نستشهد به هنا هو دراسته للشخصية في القصص القرآني دراسة تقليدية تأخذ لها من مفاهيم متعددة وأهمها علم الاجتماع وعلم النفس نصيبا معتبرا، بحيث درسها تحت التقسيم التالي: [54].

- البعد الجسدي للشخصية.
- البعد الاجتماعي.
- البعد النفسي.

وكان لابد عندئذ أن يستعين ببعض الأخبار والأحاديث التي تساعد على توضيح الواقع الاجتماعي للشخصيات من حيث كونه « يضيء .... كثيرا من الشخصيات» [55]، كما كان عليه أيضا أن يبحث في القصص القرآني عن العوامل النفسية المهمة في فهم الشخصية، معللا بعضها انطلاقا من تنظيرات "سيغمون فرويد" مع ما في ذلك من تناقض صارخ [56].

ومعنى هذا أن كلا من المنهجين النفسي والاجتماعي حاضر في العمل بالرغم من عدم تصريح الباحث بذلك، وفي ذلك خروج غير مبرر خرج عن إطار الدراسة التي حددها لنفسه، وهذا بغض النظر عن مدى صلاحية الاستنجاد بمقولات "سيغمون فرويد" في دراسة قرآنية، لأن كثيرا من آرائه تتناقض مع الرؤية الإسلامية للسلوك الإنساني، ثم إن تطبيقها على الشخصيات القرآنية أمر لا يخلو من حرج، بحكم أن أغلبها

---

(50) طول محمد، "البنية السردية في القصص القرآني"، ديوان المطبوعات الجامعية، دون طبعة الجزائر، 1991.

(51) نفسه، ص:27.

(52) نفسه، ص:08.

(53) يمكن العودة في هذا إلى:

O.ducrot،T.todorov "et dictionnaire encyclopédique des sciences du langage" Ed Seuil، France 1972.

(54) طول محمد، السابق، ص:59.

(55) نفسه، ص:70.

(56) انظر: ص:75-77.

أنبياء ورسل لا يجوز عليهم، ما يجوز على غيرهم[*].

والواقع أن تبني دراسة تبحث في الملامح النفسية أو الاجتماعية للشخصية أمر لا يزيد ولا ينقص في تحديد ملامح الأسلوب الأدبي الذي أساسه اللغة لا ما دلت عليه وبالرغم من أن معظم الدراسات التي تناولت إعجاز القرآن الكريم، تشير إلى أنه متضمن في لغته ونظمه إلا أن الباحث ومع اعتماده على أغلبها – لم ينتبه إلى أن الحديث عن الشخصية في القرآن الكريم بهذا المنظور قد لا يخدم إطلاقا تحديد الملامح الأسلوبية لبنائه السردي.

كما سجلنا أيضا ملاحظة أن الباحث كثيرا ما كان يخرج عن إطار الدراسة في سبيل تتبع ظواهر متعلقة بها جانبيا، مثلما هو الحال في حديثه عن الحدث السردي أين استوقفته ملاحظته أن كثيرا من الأحداث القصصية تبتدئ برؤيا. وعوض أن يتجه في تقصي المميزات الفنية للبناء الحدثي راح يسهب في تفسير تلك الرؤى معتمدا على بعض كتب التفسير والسيرة مقارنا إياها أحيانا بآراء علماء النفس المعاصرين[57].

الشيء نفسه يقال حول دراسته للزمن الذي هو من أخصب حقول الدراسة الأدبية إلا أن الباحث لم يجاوز فيه بعض الإشارات العابرة التي لا تعبر عن جماليات التعامل مع الزمن في النص القرآني ككل [58]، وهو الشيء الذي يجعل هذه الدراسة تبتعد كثيرا عن ما وضحه الباحث في مقدمتها من انتهاجها نهجا تحليليا فنيا وذلك إذا استثنينا القسم الثاني منها الذي حمل بعض السمات البلاغية التي استخرجها الباحث بالاعتماد على الدراسات القديمة التي طغت على قائمة المراجع مقابل كتابين يتيمين للمسدي في الأسلوبية.

كل تلك الملاحظات تجعل هذا المؤلف النقدي قمينا بتمثيل اتجاه النقد البلاغي الأسلوبي في الجزائر الذي جاء محاولة لمزج التراث بالحداثة، وللإفادة من معارف مختلفة المنابع في سبيل وضع مقاربة شاملة للأعمال الإبداعية بالرغم مما يكتنف ذلك من تناقضات منهجية تؤثر سلبا على نتائج الدراسات من حيث محاولتها الجمع بين هويات متباعدة في عمل واحد.

وبالرغم من هذه الاجتهادات التي بذلها نقاد هذا الاتجاه، إلا أننا نرى أن الجمع بين المناهج قد لا يفيد النقد بقدر ما يجعل إجراءاته متداخلة يحاول كل منهما إخضاع النص إلى نظرته الأحادية المختلفة عن الآخر مما يجعل العمل الأدبي المتماسك بوحداته ومكوناته عرضة للتجزيء القائم على البحث في الأدب عن تحقق افتراضات سابقة، وليس عن جمالية موجودة فيه فعلا.

ويمكن الإشارة أيضا إلى أعمال نقدية أخرى حملت هذه السمات منها كتاب"مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم"[59] للدكتور"مرتاض محمد" [142] ص27، والتي لم تستوف منهجيا الشروط التي تجعل منها دراسات تمثلت المفاهيم الأسلوبية، بالشكل الذي يؤهلها لأن تكون أمثلة عن المراس النقدي الأسلوبي في الجزائر، في صورته المسايرة للنقد الأسلوبي الغربي والعربي المعاصرين.

(*) نرى أن دراسة الشخصية في العمل السردي ، دراسة شكلانية سيميائية أهون من دراستها بهذا المنظور إذ من شأن دراسة مثل دراسة "فيليب هامون" sémiologique du (pour un statuts personnage)، "سيميولوجية الشخصية الروائية" –والتي فصل فيها« دراسة الشخصية عن المقاربات التاريخية ، التحليل نفسية ، الاجتماعية» ، وذلك بدراستهما من حيث هي مكون يأخذ دلالته من خلال النص ، و يظهر دوره في البناء السردي من خلال موقعه فيه كمشكل سردي- أن تكون أحدى في تحديد المقومات العامة للقصص، ونظرة كهذه إلى الشخصية أسلم من النظر إلى الشخصيات من منظورات سيكولوجية لا تسلم من الزلل الذي وقع فيه الباحث، أنظر هذه الدراسة في الكتاب :

،Poétique du récit "،R.Barth et autres ، édition du seuil،"poétique du récit France1977.

(57) صول محمد، السابق، ص:32.

(58) نفسه، ص:34.

(59) مرتاض محمد ،"مفاهيم جمالية في الشعر العربي القدم"، ديوان المطبوعات الجامعية، دون طبعة، الجزائر، 1984.

مفهوم القرآنية في فكر ابن أبي الأصبع المصري

من خلال كتابه " بديع القرآن "

أ.ليلى جودي

شكلت قرآنية القرآن عند ابن أبي الأصبع المصري (ت 654 هـ)، كما عند غيره من الدارسين من أصحاب الاختصاص الذين سبقوه أو عاصروه أو جاؤوا بعده، حقلا من الحقول اللغوية التي ركزت على تفسير النص القرآني وإبراز لغته المعجزة؛ لأنهم وجدوه النص الجامع لأكثر السمات الأسلوبية العربية، من حيث فنياته، وبديع تركيبه، وحسن نظمه، وتأثيره في نفوس سامعيه، وأيضا لروحانيته وعدم اختلاله فكرا وأسلوبا... وغيرها من الأسرار التي تعجز النفس البشرية عن إدراكها كلها مهما بلغت درجة علمها.

ويمكن التماس مفهوم القرآنية عنده من خلال كتابه "بديع القرآن" في جملة من المقاييس النوعية الموجودة في النص القرآني، والتي تسمه بالتفرد، وهذه المقاييس تتجلى فيما جاء به من أنماط مختلفة من وجوه القول، متعلقة ببنيته التعبيرية المتميزة في نقل المعنى وفي تحديد دلالة الكلام؛ أي متعلقة بنظمه العجيب، وأسلوبه الغريب، وفيما يحدثه من أثر عند سماعه أو تلاوته، كما تتجلى في إخراج الكلام على غير مخرج العادة، وفي علاقته بالمتلقي باعتباره موضوع الخطاب، يكشف بعض خفاياه ويتعامل معه ويعمل به. وهي أمور تستشف أولا بخاصية من خاصيات القرآن الكثيرة؛ وهي فعل القراءة كممارسة تستدعي حضور كل عناصرها من: قراءة وتلاوة وترتيل وتأويل وتفسير وتدبر لدراسة النص القرآني واستيعابه؛ ذلك أن «النص القرآني هو من أكثر النصوص حثا على القراءة واستدعاء لها »[1]، وبتعبير آخر أن القرآن الكريم نص أنشئ للعبادة عن طريق القراءة والتلاوة والترتيل والتدبر والتأويل والتفسير، ثم العمل بما جاء فيه، بإعمال قلبه وعقله وبصيرته وكل ما يتاح له استعماله قولا وعملا، شعورا وإدراكا ويقينا بدليل قوله تعالى: ﴿ اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ * خَلَقَ الْإِنسَانَ مِنْ عَلَقٍ * اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ * الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ * عَلَّمَ الْإِنسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ ﴾[2]، وقوله تعالى: ﴿ أَفَلَا يَتَدَبَّرُونَ الْقُرْآنَ أَمْ عَلَىٰ قُلُوبٍ أَقْفَالُهَا ﴾[3]، وقوله تعالى: ﴿ وَرَتِّلِ الْقُرْآنَ تَرْتِيلًا ﴾[4] وقوله عز وجل: ﴿ الَّذِينَ يَسْتَمِعُونَ الْقَوْلَ فَيَتَّبِعُونَ أَحْسَنَهُ أُولَٰئِكَ الَّذِينَ هَدَاهُمُ اللَّهُ وَأُولَٰئِكَ هُمْ أُولُو الْأَلْبَابِ ﴾[5]، وقوله تعالى: ﴿ الَّذِينَ آتَيْنَاهُمُ الْكِتَابَ يَتْلُونَهُ حَقَّ تِلَاوَتِهِ أُولَٰئِكَ يُؤْمِنُونَ بِهِ وَمَن يَكْفُرْ بِهِ فَأُولَٰئِكَ هُمُ الْخَاسِرُونَ ﴾[6]، وقوله تعالى: ﴿ بِالْبَيِّنَاتِ وَالزُّبُرِ وَأَنزَلْنَا إِلَيْكَ الذِّكْرَ لِتُبَيِّنَ لِلنَّاسِ مَا نُزِّلَ إِلَيْهِمْ وَلَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ ﴾[7]... وغيرها من الآيات التي تدخل في إطار القراءة، وما تتطلبه من إعمال العقل والقلب والسمع للتفكر والتدبر والتفسير والتأويل والتفقه والتذكر.

إذا فالقرآن الكريم خطاب موجه إلى كافة الناس، لا إلى فئة مخصوصة بدليل استعماله صيغة الجمع مثل " فاقرؤوا " و" فاستمعوا له وأنصتوا "، حتى وإن جاء بصيغة " اقرأ " أو " اتل " وبدا أنه خطاب من الله لرسوله ـ صلى الله عليه وسلم ـ فهو في حقيقته خطاب يراد به العموم، على اختلاف مشارب الناس

---

[1] - علي حرب: قراءة ما لم يقرأ ـ نقد القراءة ـ الفكر العربي المعاصر، ع 60 / 61، سنة 1989 ص 42

[2] - سورة العلق ـ الآيات 1 ـ 5

[3] - سورة محمد ـ الآية 24

[4] - سورة المزمل ـ الآية 4

[5] - سورة الزمر ـ الآية 18

[6] - سورة البقرة ـ الآية 121

[7] - سورة النحل ـ الآية 44

وبيئاتهم، ولا شك أن هذا الاختلاف كان سببا رئيسا في ظهوره في أشكال متعددة، من خلالها عبّر عن معانيه إما تعبيرا ظاهرا محكما، مكّن جميع الناس من فهمه؛ حيث جاء الكلام فيه مفصلا، والتفصيل عند ابن أبي الإصبع المصري على قسمين:«متصل ومنفصل، فالمتصل منه: كل الكلام وقع فيه أما و أما ؟ وقيل: ذلك إجمال وما بعد أمّا تفصيل؛ مثل قوله تعالى:﴿ **يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ** ... ﴾ إلى آخر الكلام، ثم قال سبحانه وتعالى: ﴿ **وَ أَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللَّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ** ﴾[8]. وأما المنفصل من التفصيل: فهو ما يأتي مجمله في سورة، ومفصله في أخرى، أو في مكانين مفترقين من سورة واحدة »،[9] و/ أو جاء الكلام مفسرا «كأن يأتي المتكلم في أول كلامه بمعنى لا يستقل الفهم بمعرفة فحواه، إما أن يكون مجملا يحتاج إلى تفصيل، أو موجها يفتقر إلى توجيه، أو محتملا يحتاج المراد منه إلى ترجيح لا يحصل إلا بتفسيره وتبيينه»[10]، أو جاء فيه بسط و/ أو إيضاح، والبسط « يفيد معاني شتى، من إيضاح إشكال، وتفصيل إجمال».[11] أما الإيضاح فهو « أن يذكر المتكلم كلاما في ظاهره لبْس، ثم يوضحه في بقية كلامه »[12]، أو جاء الكلام فيه استقصاء و/ أو حسن بيان «كأن يتناول المتكلم معنى فيستقصيه، فيأتي بجميع عوارضه ولوازمه، بعد أن يستقصي جميع أوصافه الذاتية، بحيث لا يترك لمن يتناوله بعده فيه مقالا بقوله»[13]، أو يخرج المعنى في أحسن الصور الموضحة له، ويوصله إلى فهم المخاطب بأقرب الطرق وأسهلها،[14] أو يستخدم بعض الصور الفنية؛ ومثل ذلك إخراج الأغمض إلى الأظهر بالتشبيه، كقوله تعالى: ﴿ **وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّى إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا وَوَجَدَ اللَّهَ عِنْدَهُ فَوَفَّاهُ حِسَابَهُ وَاللَّهُ سَرِيعُ الْحِسَابِ** ﴾،[15] فهذا إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة... ومنها ما لا يعلم بالبديهة إلى ما يعلم بالبديهة، كقوله : ﴿**وَسَارِعُوا إِلَى مَغْفِرَةٍ مِنْ رَبِّكُمْ وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا السَّمَوَاتُ وَالْأَرْضُ أُعِدَّتْ لِلْمُتَّقِينَ** ﴾،[16] وغيرها من الخصائص التي بها يكون المعنى تاما مستوفيا جميع أقسامه، ويكون اللفظ واضحا مبينا عن معناه أحسن بيان ، كقوله عز و جل : ﴿**إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُ بِالْعَدْلِ وَالْإِحْسَانِ وَإِيتَاءِ ذِي الْقُرْبَى وَيَنْهَى عَنِ الْفَحْشَاءِ وَالْمُنْكَرِ وَالْبَغْيِ يَعِظُكُمْ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ** ﴾،[17] فلفظ هذه الآية لا يتوقف في فهم معناه من سمعه، إذ سلم من التعقيد لفظه، فقد دل على معناه دلالة واضحة بأقرب الطرق وأسهلها، واستوى في فهمه الذكي والبليد، والقريب من الصناعة والبعيد[18].

وإما عبّر عن معانيه تعبيرا باطنيا، لا يفهمه إلا الخاصة من أهل العلم الذين لهم « عناية بتدبر القرآن، ونظر ثاقب في نقد جواهر الكلام »[19]، لذلك واجب على القارئ ــ العالم من أهل الاختصاص ــ أن يتروى في كل آيات القرآن، لفظا ومعنى وتركيبا وإيحاء، لاستخلاص معانيه ودلالاته، محاولا الوصول إلى القصد الإلهي، على اعتبار أنّ القرآن لم يكن « رؤية أو قراءة جديدة للإنسان والعالم وحسب، وإنما كان أيضا كتابة جديدة، وكما أنه يمثل قطيعة مع الجاهلية على مستوى المعرفة، فإنه يمثل ــ أيضا ــ قطيعة معها على مستوى الشكل التعبيري، هكذا كان النص القرآني تحولا

---

[8] - سورة آل عمران ــ الآيتان 106 ــ 107

[9] - ابن أبي الإصبع : بديع القرآن ، تحق / حفني محمد شرف ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة ، القاهرة ، ط 2 ، 1972 ص 154

[10] - المصدر نفسه ص 74

[11] - المصدر نفسه ص 252

[12] - المصدر نفسه ص 259

[13] - المصدر نفسه ص 247

[14] - ينظر المصدر نفسه ص 204

[15] - سورة النور ــ الآية 39

[16] - سورة آل عمران ــ الآية 133

[17] - سورة النحل ــ الآية 90

[18] - ينظر ابن أبي الإصبع: بديع القرآن ، ص 184

[19] - المصدر نفسه ص 4

جذرياً وشاملا: وفيه تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة، ومن ثقافة البديهة والارتجال إلى ثقافة الرؤية والتأمل»[20]؛ مما يعني أن قراءة الخطاب القرآني، لاستنباط أحكامه الشرعية أو تبيان إعجازه وفهمه وتأويله، تفرض على المتلقي القارئ أن يكون « ذا ذوق سليم وذهن مستقيم ونظر صحيح »[21]، وأن يتدبر النصوص بتدقيق الفكر وراجح العقل وإنعام النظر، وأن يحصل مواد النظر، وأن تكون له دربة بهذه الصناعة [22]؛ لأن « التأويل اليقيني لا يمكن أن ينجزه أي كان من الناس، إذ القيام به يحتاج إلى مران ومراس طويلين »[23]. إضافة إلى ذلك يجب على القارئ أن يكون عارفا بأسباب النزول، وهذه الفكرة وإن كانت ضمنية عند ابن أبي الإصبع، فإنها تبدو واضحة في تحصيل المواد، وأيضا في استعانته بها في تفسير بعض الآيات[24]؛ ذلك أن «معرفة أسباب النزول ليست مجرد ولع برصد الحقائق التاريخية التي أحاطت بتشكل النص، بل تستهدف هذه المعرفة فهم النص واستخراج دلالته »[25].

ولما كان القرآن الكريم خطابا فيه المحكم والمتشابه، كان من لابد من الاستعانة بالتأويل لحل كثير من الإشكالات، من ذلك مثلا قوله تعالى:﴿ **قُلْ تَعَالَوْا أَتْلُ مَا حَرَّمَ رَبُّكُمْ عَلَيْكُمْ أَلَّا تُشْرِكُوا بِهِ شَيْئًا وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا وَلَا تَقْتُلُوا أَوْلَادَكُم مِّنْ إِمْلَاقٍ نَّحْنُ نَرْزُقُكُمْ وَإِيَّاهُمْ وَلَا تَقْرَبُوا الْفَوَاحِشَ مَا ظَهَرَ مِنْهَا وَمَا بَطَنَ وَلَا تَقْتُلُوا النَّفْسَ الَّتِي حَرَّمَ اللَّهُ إِلَّا بِالْحَقِّ ذَٰلِكُمْ**

20 – أدونيس : الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ط 1 ، 1985 ص 35

21 – المصدر السابق ص 305

22 – ينظر المصدر نفسه ، ص 22 – 168 – 235

23 – محمد مفتاح: رهان التأويل من " قضايا التلقي و التأويل " المملكة المغربية، جامعة محمد الخامس، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات و مناظرات، رقم 36 – 1995 ط 1، 1994 ص 25

24 – ينظر المصدر السابق ، ص 113 – 119 – 206

25 – نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص – دراسة في علوم القرآن – المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ط 2، 1994 ص 102.

وَصَّاكُم بِهِ لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ ﴾[26]، فإن ظاهر الكلام يدل على تحريم نفي الشرك، وملزومه تحليل الشرك، وهذا خلاف المعنى المراد، والتأويل الذي يحل هذا الإشكال أن الله سبحانه وتعالى قال لنبيه – صلى الله عليه و سلم – : " قل لهؤلاء تعالوا أتلوا ما حرم ربكم عليكم "، فلما اجتمعوا إليه قال لهم: " وصاكم ربكم ألا تشركوا به شيئا، وبالوالدين إحسانا "، ثم ساق سبحانه بقية الوصايا، فكأنه – والله أعلم – دعاهم إلى الاجتماع، فلما اجتمعوا ذكر لهم الوصايا، ويشهد لصحة هذا التأويل قوله تعالى بعد الفراغ من هذه الوصايا:﴿ **ذَٰلِكُمْ وَصَّاكُم بِهِ** ﴾[27].

ويذهب ابن أبي الإصبع إلى أن العلماء قد اتسعوا في تأويل فواتح السور الفرقانية المعجمة اتساعا كبيرا على مقدار عقولهم، ولم يترجح من جميع ذلك إلا أنها أسماء للسور، أقسم الله سبحانه وتعالى بها؛لأنه « لو أعطي العبد بكل حرف من القرآن ألف فهم، لم يبلغ نهاية ما أودعه الله في آية من كتابه، لأنه كلام الله وكلامه صفته، وكما أنه ليس لله نهاية فكذلك لا نهاية لفهم كلامه، وإنما يفهم كل بمقدار ما يفتح عليه »[28] كما يرى ذلك سهل بن عبد الله التستري، لكن ما هي حدود القارئ العالم في الكشف عن معاني الخطاب القرآني الخفية والعويصة؟

يقف القارئ على النص القرآني و هو مؤمن بقدسية الكلام الإلهي التي تفرض عليه أن يتعامل معه بحذر كبير، وهو ملزم بأن لا يقرب آيات منه اختص الله نفسه بها، وملزم أيضا بعدم تحميله ما لا يحتمل من المعاني، وإن كانت دلالات النص تفرض بدورها عليه أن يتمعن فيها ويسعى إلى تأويلها، ذلك أن « تكثيف الدلالة الذي يتجسد مقوما رئيسيا في النص الكريم، يؤكد مبدأ التأويل الذي هو

26 – سورة الأنعام – الآية 151

27 – ينظر ابن أبي الإصبع: بديع القرآن ، ص ص 133 – 134

28 – الزركشي (بدر الدين محمد بن عبد الله) : البرهان في علوم القرآن ، تحق / محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، ط 1 ، 1957 ج 1 ص 9.

بالإضافة إلى أنه نتاج استغلال الطاقة الإيحائية في اللغة عموما، يتبدى أسا عميقا في أسلوب القرآن الكريم القائم على استغلال هذه الطاقة، ومرسخا مبدأ إعمال الذهن في معانقة الدلالة العميقة التي تعمق مبدأ التفاوت بين المتلقين في فهم فحوى الخطاب »[29].

ولئن استند ابن أبي الإصبع إلى آرائه النقدية التي استمدها من عصارة جهود فكرية لنقاد وبلاغيين سبقوه في مجالي الإبداع والنقد، وتبنى كثيرا من الآراء النقدية والقضايا التي استساغها عندهم، فإن هذا لا يحجب ما قدّم من جهد في إعادة قراءة بعض الأفكار وفق مقاييس خاصة به، وهي قراءة ذات تصور نابع من داخل النص، أسهمت في وضع بعض الأسس لصناعة الكلام، وكانت عونا للمبدع على إنشاء كلامه حتى يستوفي شروط التوصيل؛ إذ جعل من فنيات الخطاب القرآني خاصية أخرى من خاصيات القرآنية. وكانت مقاربته لها ترتكز أساسا على التحدي، وعلى الخروج عن المألوف، وكذا على النظم القرآني، والفصاحة، وكلها تجتمع ليكمل بعضها بعضا، من دون إقصاء لإحداها، لما لها من أهمية في إبراز مدى اكتمال القرآن الكريم وتمامه ومن ثمة إعجازه.

من المسلمات التي لا مشاحة فيها أن القرآن الكريم كلام الله الأزلي الذي أعجز كافة الناس عن محاكاته، وتحدى كل العرب وهم أفصح الأمم عن الإتيان بمثله، فقد كانوا وهم أهل البيان يسجدون لفصاحة آياته، إيمانا منهم بأنه نموذج فريد، لا عهد لهم به فما تجرؤوا على مجاراته، وحسبنا بيانا سجود بعض الأعراب لما سمع قوله تعالى في هذه اللفظات الثلاث:﴿ **فَاصْدَعْ بِمَا تُؤْمَرُ** ﴾[30]؛ « فقيل له: لم سجدت؟ فقال: سجدت لفصاحة هذا الكلام. ومن ثمة يتبين لنا أن العرب تيقنت من أول ما سمعت القرآن أنه غير مقدور للبشر، فلم تشتغل بالمعارضة ولا حدثت نفوسها بها »[31]. ومن ذلك قول قريش عن القرآن:﴿ **مَا سَمِعْنَا بِهَذَا فِي آبَائِنَا الْأَوَّلِينَ** ﴾[32]، إنكارا منهم لغرابة أسلوبه، وما بهرهم من فصاحته، ثم غايروا أنفسهم في وقت آخر فقالوا:﴿ **وَإِذَا تُتْلَى عَلَيْهِمْ آيَاتُنَا قَالُوا قَدْ سَمِعْنَا لَوْ نَشَاءُ لَقُلْنَا مِثْلَ هَذَا إِنْ هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ** ﴾[33]؛ مما يعني أنهم ما قالوا وما تجرؤوا، وما قولهم الوارد في هذه الآية إلا دليل على تعنتهم جحودا واستنكارا ليس إلا.

وروي أن الوليد بن المغيرة قال لبني مخزوم: والله لقد سمعت من محمد آنفا كلاما ما هو من كلام الإنس ولا من كلام الجن، إن له لحلاوة، وإن عليه لطلاوة، وإن أعلاه لمثمر، وإن أسفله لمغدق، وإنه يعلو وما يعلى[34]، وفي هذا الإقرار دلالة هامة على أنهم «كانوا عبدة البيان، قبل أن يكونوا عبدة الأوثان! وقد سمعنا بمن استخف منهم بأوثانهم، ولم نسمع قط بأحد منهم استخف ببيانهم »[35].

أيضا فإن فصحاء العرب يدركون مع تعنتهم وعنادهم أنهم لو قالوا: إن القرآن هو كلام الرسول ـ صلى الله عليه و سلم ـ لا كلام الله ـ عز وجل ـ للزمهم ذلك الإقرار بثبوت المعجزة، وقيام الحجة على صحة النبوة، فإن أقروا بأن القرآن، هذا النظم العجيب، هو كذلك، وقد عجزوا مع فصاحتهم وتضافرهم عن الإتيان بمقدار ثلاث آيات منه في المدة المتطاولة، مع تكرار التوبيخ وترداد التقريع، وهم من أوتوا قدرة على الكلام، فقد اعترفوا بعجزهم عما تحداهم به رجل منهم لغته لغتهم، ونسبه نسبهم، وبلده بلدهم، وأقروا بأن فصاحته

---

[29] – جمعي (الأخضر) : ائتلاف اللفظ و المعنى في النقد العربي القديم ـ بيئات النقاد والمتكلمين و الفلاسفة ـ رسالة دكتوراه دولة ـ جامعة الجزائر 1987 / 1988 ص 54

[30] – سورة الحجر ـ الآية 94

[31] – ابن أبي الإصبع: بديع القرآن ، ص ص 22 ـ 23

[32] – سورة المؤمنون ـ الآية 24

[33] – سورة الأنفال ـ الآية 31

[34] – ينظر الزمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر) : الكشاف عن حقائق التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل ، دار الفكر ، بيروت ط 1 ، 1977 ج 4 ص 183

[35] – محمود شاكر: فصل في إعجاز القرآن في تقديم لكتاب الظاهرة القرآنية لمالك بن نبي

قد خرقت العادة المعروفة عندهم، وبذلك يكون هذا أشد عليهم، وأنكى لقلوبهم، وأبكى لعيونهم، إذ أتى مخلوق مثلهم بنوع من الفصاحة لا يقدرون على الإتيان بالقليل منه، فإنه لا عجب من عجز المخلوق عما يأتي به الخالق، إنما العجب من عجز المخلوق عما يأتي به مخلوق مثله،[36] هكذا« فلقد دأب الخطاب القرآني على الاعتداد بأدبية آياته المحكمات، ودأب أيضا على تحدي أهل البيان أن يجاروه فيها، فما فعلوا قصورا عن اقتحام أسوار أدبية لا قبل لهم بها، في كل ما مارسوه من أجناس قولية وفنون كلامية »،[37] ومن أجل هذا اتهموا الرسول ــ صلى الله عليه وسلم ــ بالافتراء، وبأنه شاعر، ونسبوا إليه الجنون والسحر.

وإذا ما نظرنا إلى النظم القرآني عنده ــ أي عند ابن أبي الإصبع ــ ألفيناه ينطلق من نظرية النظم، التي أخذها عن عبد القاهر الجرجاني في تناوله للإعجاز القرآني، وكان طرحه للمسألة يغلب عليه الجانب الفني، المتعلق بالبديع (البيان)؛ إذ يرى أن قرآنية القرآن قد تجسدت في ذلك النظم العجيب، والأسلوب الغريب المعبر به عن الأخبار الماضية والقصص المتقدمة، ويؤكد أن الإعجاز لم يكن بتحدي العرب بمعرفة هذه الأخبار والقصص، إذ يشاركه في ذلك أهل الكتاب، وكل من شارك في طريق ذلك.[38] وتأسيسا عليه، فهو مغاير لنصوص أهل الكتاب متفرد عنها، مباين للمألوف من أنواع الفن القولي عند العرب، خارق للعادة المعروفة؛ مما يعني أن الخطاب القرآني بني على طرائق مخصوصة في النظم والتأليف، إذ « يعد سلطة فنية من حيث تساميه الأدبي المباين للمألوف من الأجناس الأدبية العربية »[39]، وقد لخص

هذه الفكرة في أبيات وصف فيها القرآن العزيز فقال :[40]

وآيةُ العُظْمى بلاغةُ ما به *** أتى من كتاب فضله ليس يجحدُ
تفرّد في عصر البيان بيانه *** بأسلوبه إذ نظمه متفرد
و في نظمه بعد الغرابة معجز *** محاسنه لم تنحصر فتعدد

ومن ثمة فالإعجاز عنده كامن في النص القرآني ذاته، بما هو نظم متفرد وأسلوب غريب، جاء الكلام فيه متحدرا كتحدر الماء المنسجم، سهولة سبك، وعذوبة ألفاظ، وسلامة تأليف مع حسن الترتيب في النظم؛ إما بالارتقاء من الأدنى إلى الأعلى، أو بتقديم ما يجب تقديمه وتأخير ما يجب تأخيره، أو مع حسن النسق؛ فيأتي الكلام متلاحما، آخذة أعناق بعضه بأعناق بعض[41].

وقد يأتي النظم موصوفا بحسن الجوار، فتكون ألفاظ المعنى المراد يلائم بعضها بعضا، ليس فيها لفظة نافرة عن أخواتها، غير لائقة بمكانها، كلها موصوف بحسن الجوار في الغرابة والاستعمال، وبذلك يكون الكلام أفصح، وأبلغ، وأخف، وأسهل، أو المعنى به أتم وأكمل، أو مع حسن البيان، وذلك عن طريق إخراج المعنى في أحسن الصور الموضحة له، وإيصاله إلى فهم المخاطب بأقرب الطرق وأسهلها، وقد تأتي العبارة من طريق الإيجاز، وقد تأتي من طريق الإطناب [42]، وهذا يعني أن فهم الخطاب القرآني مرهون أساسا بإدراك مدى تماسكه وانسجامه، مما يمكنه من تحقيق دلالته.

وكثيرة هي الشواهد التي نجدها في القرآن الكريم، وتحمل هذه الخصائص مجتمعة كقوله تعالى:﴿ **إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُ بِالْعَدْلِ وَالإِحْسَانِ وَإِيتَاءِ ذِي الْقُرْبَى وَيَنْهَى عَنِ الْفَحْشَاءِ وَالْمُنْكَرِ وَالْبَغْيِ يَعِظُكُمْ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ** ﴾[43]. وفي أثناء

[36] – ينظر ابن أبي الإصبع: بديع القرآن ، ص ص 328 – 329

[37] – سليمان عشراتي : الخطاب القرآني ، مقاربة توصيفية لجمالية السرد الإعجازي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1998 ص 5

[38] – ينظر المصدر السابق ، ص ص 328 ــ 329

[39] – المرجع السابق ص 5

[40] – المصدر السابق ص 291

[41] ــ ينظر المصدر نفسه ص 74 ــ 158 ــ 166

[42] – ينظر المصدر نفسه ص 77 ــ 204

[43] ــ سورة النحل ــ الآية 90

مقاربته لهذه الآية يذهب إلى أن الله – عز وجل – أمر في أول الآية بكل معروف، ونهى بعد ذلك عن كل منكر، وختم الآية بأبلغ موعظة، وذكّر في فاصلتها ألطف تذكرة بألفاظ اتفق فيها ضروب من المحاسن مع كونها ألفاظ الحقيقة، فمن محاسنها: صحة التقسيم؛ لأنه سبحانه وتعالى استوعب جميع أجناس المعروف والمنكر، والطباق اللفظي، وحسن النسق، والتسهيم وحسن البيان، وائتلاف اللفظ مع المعنى، والمساواة، وصحة المقابلة وتمكين الفاصلة، والإيجاز، فأما استيعاب الأقسام؛ فإنه سبحانه أمر بالعدل وهو معاملة المكلف نفسه وغيره بالإنصاف، ثم أمر بعد العدل بالإحسان وهو اسم عام يدخل تحته التفصيل بعد العدل، وقدّم ذكر العدل؛ لأنه واجب، وتلاه بالإحسان؛ لأنه مندوب، ليقع نظم الكلام على أحسن ترتيب، وخص ذا القربى بالذكر بعد دخوله في عموم من أمر بمعاملته بالعدل والإحسان لبيان فضل ذي القربى، وفضل الثواب عليه، ونهى عن الفحشاء والمنكر والبغي بصيغة تعريف الجنس، ليستغرق كل ما يجب أن ينهى عنه كما استغرق كل ما يجب أن يؤمر به. والمطابقة اللفظية في قوله تعالى: "يأمر" و"ينهى"، والمقابلة في قوله سبحانه: ﴿ بِالْعَدْلِ وَالْإِحْسَانِ وَإِيتَاءِ ذِي الْقُرْبَى ﴾، وقابل ذلك بقوله: ﴿ الْفَحْشَاءِ وَالْمُنكَرِ وَالْبَغْيِ ﴾ فقابل ثلاثة بثلاثة، والآخر مخالفة الأول وحسن النسق في ترتيب عطف الجمل بعضها على بعض كما ينبغي، حيث قدم العدل، وعطف عليه الإحسان، لكون الإحسان ما زاد على الواجب، والعدل الواجب، وعطف إيتاء ذي القربى على الإحسان، كون الإحسان اسماً عاما، وإيتاء ذي القربى خاص، فكأنه نوع من ذلك الجنس، ثم أتى بجملة الأمر مقدمة، وعطف عليها جملة النهي، ثم رتب جمل المأمورات والمنهيات، والمباحات والمحظورات بحيث لم يقدم ما حقه التأخير، ولم يؤخر ما حقه التقديم، فأتى حسن الترتيب مقترنا بحسن النسق. وأما التسهيم فلأن صدر الكلام يدل على عجزه، كدلالة صدر البيت المسهم على عجزه. وأما حسن البيان فلأن لفظ الآية لا يتوقف في فهم معناه من سمعه، إذ سلم من التعقيد في لفظه فقد دل على معناه دلالة واضحة بأقرب الطرق وأسهلها، واستوى في فهمه الذكي والبليد، والقريب من الصناعة والبعيد. وأما الائتلاف فلأن كل لفظة لا يصلح مكانها غيرها. وأما المساواة فلأن ألفاظ الكلام قوالب لمعانيه لا تفضل عنها ولا يقصّر دونها. وأما تمكين الفاصلة فلأن مقطع الآية مستقر في قراره، معناه متعلق بما قبله إلى أول الكلام لأنه لا تحسن الموعظة إلا بعد التكليف ببيان الأمر والنهي ومخالفتهما، والتذكرة بعد الموعظة. أما الإيجاز فهو دلالة الألفاظ القليلة على المعاني الكثيرة بألفاظ الحقيقة الصريحة لا بلفظ الإشارة، ولا الإرداف، ولا التمثيل، ولا ضرب من ضروب الحذف والتغيير[44].

كما جعل ابن أبي الإصبع الفصاحة أسا متينا لتأكيد إعجاز القرآن، ويرى أن الإعجاز في القرآن بالفصاحة، ابتداء من اللفظة وصولا إلى الخطاب ككل؛ كأن يأتي « المتكلم في كلامه بلفظة تتنزل منزلة الفريدة من حب العقد، وهي الجوهرة التي لا نظير لها تدل على عظم فصاحته، وقوة عارضته، وجزالة منطقه، وأصالة عربيته، بحيث تكون هذه اللفظة إذا سقطت من الكلام عزت على الفصحاء غرامتها، فقد جاء من ذلك في الكتاب العزيز غرائب لا يقع مثلها لمخلوق ... كقوله تعالى: ﴿ يَعْلَمُ خَائِنَةَ الْأَعْيُنِ وَمَا تُخْفِي الصُّدُورُ ﴾[45]، فإن لفظة " خائنة " بمفردها سهلة مستعملة، كثيرة الجريان على الألسن، فلما أضيفت إلى الأعين حصل لها من غرابة التركيب ما جعل لها في النفوس هذا الوقع، بحيث لا يستطاع الإتيان بمثلها »[46]، إذا فابن أبي الإصبع ينكر أن توسم اللفظة المفردة بالتفرد، أو أن تكون لها قيمة ما لم تدرج في سياق مخصوص أو في بنية مركبة جديدة تمنحها خصوصيتها، وهي خصوصية ناتجة عن تفاعلها مع غيرها من العناصر المكونة للخطاب القرآني، أية كان

[44] – ابن أبي الإصبع: بديع القرآن، ص 183 – 184 – 185

[45] – سورة غافر – الآية 19

[46] – ابن أبي الإصبع: بديع القرآن، ص ص 287 – 288

أم سورة. أيضا فإن قيمة هذه اللفظة المفردة تظهر فيما تحدثه من وقع في النفوس، وهو ناتج كذلك عن مجموع المعايير الجمالية المشحون بها. كما يوازن ابن أبي الإصبع بين بيت البحتري الذي يقول فيه:

كالقسي المعطفات بل الأسـ *** هم مبرية بل الأوتار

وبين قوله تعالى: ﴿ **أَيَوَدُّ أَحَدُكُمْ أَنْ تَكُونَ لَهُ جَنَّةٌ مِنْ نَخِيلٍ وَأَعْنَابٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ لَهُ فِيهَا مِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ وَأَصَابَهُ الْكِبَرُ وَلَهُ ذُرِّيَّةٌ ضُعَفَاءُ فَأَصَابَهَا إِعْصَارٌ فِيهِ نَارٌ فَاحْتَرَقَتْ كَذَلِكَ يُبَيِّنُ اللَّهُ لَكُمُ الْآيَاتِ لَعَلَّكُمْ تَتَفَكَّرُونَ** ﴾[47]، ليبين مقدار ما في نظم القرآن من البلاغة، ويثبت أن الإعجاز فيه بالفصاحة. ومن خلال دراسته استشف أن هذا البيت جمع التشبيه والتتميم في موضعين، وحسن النسق، والتهذيب والإيغال ... وهذا أفضل بيت وقع فيه الاستقصاء المولد، وما بلغ هذا المبلغ في الجودة إلا لأنه أشرقت عليه أنوار كلام النبوة الذي أخذ معناه بلفظه مصالتة منه، وهو قول رسول الله ــ صلى الله عليه وسلم ــ "لو صليتم لله حتى تعودوا كالقسي، وصمتم حتى تعودوا كالأوتار"، وقال في الأول: كالحنايا أو كما قال عليه الصلاة والسلام"، وإذا نظرنا إلى قوله تعالى في الآية الأنفة الذكر وجدنا أن الإعجاز فيه بالفصاحة، وذلك أنه سبحانه بعد قوله " جنة " التي لو اقتصر على ذكرها لكان كافيا، فلم يقف عند ذلك حتى قال في تفسيرها:﴿ مِنْ نَخِيلٍ وَأَعْنَابٍ﴾ إذ لفظة الجنة تطلق على أي شجر كان، ساتر بظل ورقه الأرض، فإذا قال:﴿ مِنْ نَخِيلٍ وَأَعْنَابٍ﴾ كان مصاب ربها أعظم، ثم لم يقف عند ذلك حتى قال سبحانه:﴿ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ﴾ متمما لوصفها بذلك، ثم كمل وصفها بعد التتميم بأن قال عز وجل:﴿ لَهُ فِيهَا مِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ﴾، وذلك لما علم الله ــ سبحانه ــ وهو أعلم ــ أن الاقتصار على وصفها بالنخيل والأعناب لا يكون به وصفها كاملا، فأتى بكل ما يكون في الجنان ليشتد الأسف على إفسادها، ثم قال في وصف صاحب الجنة:﴿وَأَصَابَهُ الْكِبَرُ﴾، ثم استقصى المعنى في ذلك بما يوجب تعظيم المصاب بقوله بعد وصفه بالكبر:﴿وَلَهُ ذُرِّيَّةٌ ﴾، ولم يقف عند ذلك حتى وصف الذرية بالضعف، ثم ذكر استئصال تلك الجنة، التي ليس لهذا الذي أصابه الكبر، وليس لذريته الضعفاء غيرها، بالهلاك في أسرع وقت حيث قال:﴿فَأَصَابَهَا إِعْصَارٌ﴾ ولم يقتصر على ذكر الإعصار للعلم بأنه لا تحصل به سرعة الهلاك، فقال:﴿ فِيهِ نَارٌ﴾، ثم لم يقف عند ذلك حتى أخبر سبحانه باحتراقها، لاحتمال أن تكون النار ضعيفة لا تفي باحتراقها لما فيها من النهار، ورطوبة الأشجار، فاحترس عن هذا الاحتمال بقوله:﴿ فَاحْتَرَقَتْ ﴾، وهذا أحسن استقصاء وقع في كلامه وأتمه وأكمله[48]، إذا فالفصاحة عنده نظم الكلام عن طريق استقصاء المعنى بتناول جميع لوازمه وعوارضه وأوصافه وأسبابه، حتى يستوعب جميع ما تقع الخواطر عليه فيه، فلا يبقى لأخذه مساغ ولا لاستحقاقه مجال، وقد تكون الفصاحة في الزيادة التي تفيد اللفظ فصاحة وحسنا، والمعنى توكيدا، مثال ذلك قوله تعالى:﴿ **فَبِمَا رَحْمَةٍ مِنَ اللَّهِ لِنْتَ**...﴾[49] فإن كل ذي ذوق سليم، وذهن مستقيم، ونظر صحيح يفرق ما بين هذا اللفظ بهذه الزيادة و بينه عريا منها، فإنه لو قيل:(فبرحمة من الله لنت لهم) لم تجد لها من الوقع في النفوس ما لقوله:﴿ فَبِمَا رَحْمَةٍ مِنَ اللَّهِ ﴾، ويشهد الطبع الجيد المعتدل بأنها بالزيادة أفصح، وأن الزيادة أفادتها هذه الجزالة والطلاوة، مع كونها جاءت مؤكدة للمعنى[50]، كما تكون الفصاحة في ارتباط الكلام وانسجامه؛

«لأن الكلام الفصيح يجب أن يرتبط بعضه ببعض، ومتى تبدد نظمه كان ذلك عيبا عظيما»[51].

47 - سورة البقرة ــ الآية 266

48 - للاستزادة ينظر ابن أبي الإصبع: بديع القرآن، ص 46 ــ 47 ــ 48 ــ 248 ــ 249 ــ 250

49 - سورة آل عمران ــ الآية 159

50 - ينظر ابن أبي الإصبع: بديع القرآن، ص 305

51 - ينظر المصدر نفسه، ص 134

وبناء عليه، فإن قيمة الخطاب القرآني عند ابن أبي الإصبع تبدو جلية في فصاحته، وطرق صياغته، واحتوائه على مجموع العناصر التي تكونه بطريقة تثير المتلقي وتسيطر عليه؛ مما يعني أن القرآن الكريم أوجد لنفسه نمطا خاصا به لتأسيس قرآنيته.

ويمثل النظم بالنسبة إلى أبي الإصبع سبيلا للوصول إلى فكرة الطبقات، لكونها سرا من أسرار قرآنية القرآن؛ إذ استقر لديه أن نظم القرآن العزيز « جمع طبقات البلاغة الثلاث، ليظهر فضل كل طبقة في بابها وتبين محكم أسبابها، ويعلم أن أدناها بالنسبة إليها يعلو على أعلى الطبقات من كلام البلغاء، ويربى عليها »[52]، وهي الفكرة نفسها التي أشار إليها كل من الرماني والخطابي في رسالتيهما[53].

والحق أن ابن أبي الإصبع لم يكتف بالإشارة إلى هذا التصنيف، وإنما قدم العلة من هذا التصنيف قائلا :« فإن الكلام إذا كان منوعا، افتنت الأسماع فيه، ولم يلحق النفوس ملل من ألفاظه ومعانيه »[54]، ولعل في هذا القول إشارة إلى تنوع طرق التعبير البلاغية التي نجدها في القرآن الكريم بحسب المواقف، فأسلوب الترهيب، والوعيد، والتهويل يختلف عن أسلوب الوعد، والترغيب، والتبشير.

وتزداد هذه الفكرة اتساعا عندما جعل إيصال المعنى إلى المخاطب بأقرب الطرق وأسهلها هو البلاغة عينها؛ كاستعمال الإيجاز طورا والإطناب طورا آخرا، بحسب المقام وما تقتضيه الأحوال يقول:

« وبيان الكتاب العزيز وكل كلام بليغ فصيح من الأحسن دون الأقبح ودون الوسائط، لكن الأحسن أيضا تتفاوت طبقاته كالوسائط، فمنه الأعلى والأدنى والأوسط بالنسبة، وحقيقة حسن البيان إخراج المعنى المراد في أحسن الصور الموضحة له، وإيصاله لفهم المخاطب بأقرب الطرق وأسهلها؛ لأنه عين البلاغة. وقد تكون العبارة عنه تارة من طريق الإيجاز، وطورا من طريق الإطناب، بحسب ما تقتضيه الحال، والإطناب بلاغة، والإسهاب عي؛ لأن الإطناب كثرة العبارة بسبب كثرة المعاني، والإسهاب كثرة العبارة عن المعنى الواحد، والمعاني القليلة والأول بعينه هو حد البلاغة وحقيقتها، وبه جاء كل بيان القرآن »[55]، وبذلك يكون ابن أبي الإصبع قد أثبت أن مثل هذه الخصوصيات التي نجدها في طبقات البلاغة الثلاث ما كانت لتبرز مجتمعة إلا في القرآن الكريم، الذي هو من منظوره ومنظور غيره من الدارسين، أهم مصدر يمكن من خلاله تناول كل طرائق التعابير البلاغية المميزة له، خصوصا وأن كل آية من آياته تحتفي بثلة من الأسرار الإعجازية، التي تؤكد عجز البشر عن الإتيان بمثله، لذلك فهو نموذج نفسه فاق كل الخطابات البشرية من حيث سلامة نظمه العجيب، وسلاسة أسلوبه الغريب، وبديع تركيبه، وبلاغة معانيه، وفصاحة ألفاظه، ووحدته، وتكامله واكتماله، وبصفة مجملة تفرده الناتج عن لغته وفنياته الخارقة للمألوف من الكلام.

[52] – ابن أبي الأصبع المصري : تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ، تحق / حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، لجنة إحياء التراث الإسلامي – القاهرة – ط 2 ، 1964 ص 415

[53] – ينظر الرماني (أبو الحسن علي بن عيسى): النكت في إعجاز القرآن، ص 75 ، والخطابي (أبو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم): بيان إعجاز القرآن، ص 26 ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن تحق / محمد خلف الله و محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر ط 2، 1968

[54] – ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير، ص 415

[55] – المصدر نفسه، ص 490 و ينظر بديع القرآن، ص ص 204 – 205

باب المقالات

قراءة مهنية رواية عشاق بية للحبيب السالمي

بقلم الطاهر وطار

عمار مرباش الشاعر الجزائري مهووس باكتشاف العادي، حتى أن له قصيدا جميلا بهذا العنوان، وكأنما يريد أن يقول، دهم قطار لبقرة في غير الهند أمر عاد جدا، لا تهتم به وسائل الإعلام، حتى وإن كانت البقرة الوحيدة لصاحبها، أما بقرة الهند فكارثة تثير الانتباه، حتى وإن لم تكن ملكا لأحد.

ويبدو لي أن الروائي التونسي المقتدر، اختار عن وعي وعن تحد هذه الإستراتيجية الخطيرة، ذات الحدين.. فخلال روايته ذات التسعة والعشرين لوحة يتراوح عدد صفحاتها بين التسعة والسبعة، بمعدل ألف وخمسمائة وألف وستمائة كلمة تقريبا، لكل لوحة. (وقد همتني هذه المعلومة، لأنها ربما تشير إلى أن صاحبنا ينجز عمله خلال نفس واحد، مما يضفي الصفاء ووحدة الجو، سواء على المفردات والجمل أو على الفقرات وحركات الصور، كما لو أننا أمام إنجاز كاميرا تعطينا تفاصيل ودقائق كل ما هو موجود. وقد لعب الفعل المضارع (كما عند صنع الله إبراهيم) المسيطر كلية على النص دور الدليل الذي يلح عليك بأن تنظر، ولا تفوت اللقطة. فتشعر أحيانا بضيق من هذا الإلحاح الذي يفسد لذة الاستغراق والمعايشة.. مهما كان الأمر، فللفعل الماضي سحر إشراك المتلقي في التأليف... لم أجد سوى بضع فقرات تبدأ بالفعل الماضي وهذا عندما يتعلق الأمر بذكر أحدهم لواقعة جرت في ما مضى)!

لغة الرواية، ولا أقول لغة السالمي، أقرب ما تكون إلى لغة همنغواي، المفردة كالرصاصة، تؤدي الدور المقدر لها، بدون بهارات، وتزويق وما إلى ذلك، مما يشوش على القارئ، ويوزع ذهنه بين الحركة وبين المفردة التي تقدمها، عكس ما يذهب إليه البعض من الروائيين بزعم لذة النص، أو شعرية اللغة، وما إلى ذلك من الترهات.

الإنشاء إنشاء، والرواية رواية.

قلت خلال روايته هذه، كل الناس كل الكائنات بما فيها العقارب عادية، وتافهة، حتى، تكاد تدون مسطحة، أبعادها محدودة، إن لم تكن منعدمة، (وقد عمد الكاتب إلى ذلك ما من شك.)

الأصدقاء الأربعة، عشاق بية، وعشاق زيتونة الكلب(سميت كذلك لأنها تضم رفاة كلاب البرني، ولو كان الأمر لي لأسميتها زيتونة الكلاب لأدمج الأصدقاء الأربعة في شخصية واحدة، ما دامت لا تتميز عن بعضها بالشيء الكثير، وما دامت رائحة بية الهجالة اللقسة تغويهم) حيث لا يصبرون عنها (الزيتونة) يوما واحدا.

يشتركون في البعد الفيزيولوجي، فهم تجاوزوا السبعين، ويعاني كل واحد منهم مرضه المعروف كما هو الشأن بالنسبة لمحمود، وغير المعروف كما هو بالنسبة للآخرين، غير المبالين به، جميعا. فالأعمار بيد الله، وكل من عليها فان، ويشتركون في البعد النفسي، حيث أنهم جميعا فقدوا القدرة على ممارسة حقهم الطبيعي، كذكور، أما وضعياتهم الاجتماعية، فليست بدورها مختلفة كثيرا.

إنهم متصوفة من نوع خاص، يعشقون الله علانية، حيث يحافظون بدقة وصرامة على الصلاة في أوقاتها وينتظرون برحابة صدر

الموت ويعشقون في سرهم بية الهجالة، عشقا عذريا، مهدما لكينونتهم، هم مجبرون عليه.

بية امرأة ككل النساء، ولو أن ردفها كما لمحه البرني وهي تقضي حاجتها في الخلاء يثير الشهوة والرغبة حتى في النفوس الميتة.

كل ما يميز بية ويجعلها محط أنظار العشاق هو كونها أرمل هجالة كما يكرر المؤلف، بمناسبة وبدونها، ليقنعنا بأن بية، إن هي إلا جثة جيفة، تحوم حولها نسور مهيضة الجناح، وكلاب جرباء هرمة.. حتى جاءها ابن المكي من ألمانية، فاختطفها في عرس بهيج، وعاد بها، لتأتينا أخبارها فيما بعد بأن اللعنة، وهي التي لا ذنب لها قطعت البرور والبحور ولحقتها، وها هي فريسة للضرب بالحذاء الألماني الخشن. (إن لم تكن تكذب في رسالتها، كما قال محمود الذي اتهمته بأنه بطحها أرضا حين استنجدت به ليساعدها في البئر على حمارها، وأدخل يده في هاك البقعة كما تقول ويقولون.. فعل ذلك بكل يسر نظرا إلى أنها لا تلبس الكالسون) محمود إذن لا يثق، في كلام بية، وهو أدراهم.

والغريب أن المؤلف همش كل نساء وصبايا الدوار، ولم يقدم لنا سوى زوجة العيدي الراوية على لسان بية.

حصر المؤلف، عدسة كاميرته في الهجالة، وفي عشاقها المساكين، ويذكرني بالمخرج السينمائي الإيطالي فيليني وبقصص علي الدوعاجي ومقامات محمود بيرم التونسي، إنه يتعامل مع شخوصه كما هم، دون شفقة أو رحمة، بل يبالغ أحيانا في إهانتهم. ولا يخفي وهو يصور أحدهم حقده عليه، بعضهم بسبب ذنوب أتاها في الماضي بعضهم بسبب التهاون في العلاج خوفا من لسع الإبرة.. وجميعهم بسبب عشق بية المكنون. هذا العشق الذي يتحول إلى جرم يعاقبهم عليه المؤلف شر عقاب، وبمختلف الأشكال حتى بالسخرية المرة.

لقد اتبع الكاتب هيكليا، الطريقة اللولبية، (يلف ويدور في مكان واحد، ولكن يوهمنا بأنه يتقدم إلى الأمام) أحيانا وأحيانا، يتبع طريقة النسج بإبرة الصوف، يروح ويجيء كمن يطوف على زيتونة الكلب، التي تكاد تتحول إلى معبد كما هو الأمر في رواية الفزاعة للكوني.. ليتفقد الأحوال، ويزيدنا معلومات وأخبارا.

حاولت أن أعثر على موضوع الرواية من خلال مقدمة منطقية تهيكل العمل، كما هو الشأن عند إبراهيم الكوني حيث تنبني جل أعماله على مقولة إن التارقي يفقد تارقيته إذا ما توقف عن الرحيل واستقر، أو كما فعل أمين معلوف، في إحدى رواياته، حين يولجنا في العمل معه، عندما يعلن أن عام الثور قادم وإذا لم نعثر على الكتاب الذي يحتوي على الاسم الأعظم المائة هلكنا.

أريد أن أقول أن الطرافة هي العنصر الأقوى الذي يشد القارئ، إلى المتابعة، والاستمتاع... حتى أن الرواية تنتهي بموت محمود المسلول، وتظل مفتوحة على نهايات يستطيع كل واحد منا أن يضعها.. كأن تعود بية ذراعها في ذراع زوجها، سعيدة هنيئة، فيموت الباقون الأحياء غيظا وحسرة، ينهارون، ولربما تهجم عليهم عقارب زيتونة الكلب.

هناك مسألة لم أقتنع بها، وهي الدور الذي يلعبه العيدي أخو بية، دون حياء أو خجل أو حتى استغراب من العجائز، فهو يخبرهم بتفاصيل دقيقة عن حادثة بية ومحمود، كما يحمل إليهم رسالة بية من ألمانية، حيث تعاني من زوجها. إن العيدي يقتحم الرواية وعوالمها بدون مقدمات، أو تبريرات، وكما لو أننا نتابع رسوما متحركة حيث كل شيء ممكن ومتوفر.

أخيرا.. إن قراءتي هذه، هي قراءتي أنا، لا تلزم أحدا، ولا أزعم أنني استوفيت حق هذا العمل الجميل للحبيب السالمي.

احتمالية النص ويقينية التأويل
"رؤية ذاتية جدا"

عبد القادر رابحي

وحده الناقد "يحمّل "النص ما لا يطيق..وحده الناقد "المتحامل "على بصيرةٍ يصرُّ على هذا "التحميل "من خلال التأويل بنظارات الرائي وعدسات روح العصر الملبّسة تلبيسا اصطناعيًا..

لو أن البردوني يقرضني بيته المشهور قرضا حسنا لمدة شهرين أسكن فيه ..فأستبدل صنعاء بالنظريّة، ومتاهات النص بطلاء براق يحسب الناقد أنه هو، ثم أغمض عينيّ لحظة لكي أعطي فرصة للدارسين لعلهم يضبطوا الرؤية الملوّنة للكون عند شاعر مبصر بغير ما يبصرون ..

كيف تنحاز سيمياء التمويه البصري عن بعد لانشغالاتها التنظيرية، فتؤلف بلا استئذان ما يصبح نظارة سوداء للمبصرين، وتضع بدون حدود ودون التأكد من تحذيرات الاستعمال، أوليّات التفكير المستورد من أقبية الانهماك الغربي في النظر إلى الأشياء من زاوية تكاد تكون هي نفسها منذ أن كان الغرب مدونة استهلاكية قابلة للقضم الفوضويّ من طرف مفكري الثلث الأقرب إلى السقوط في ترتيب بطولات العالم للمرئيات ..

آه يا بشار يا ابن برد.. أيها الرّائي المتقدم بلا عينين مأكسدتين باستراتيجية الأشعة تحت الحمراء، والعتبات المحوّطة بتعاويذ العم سام وأسرار "الدّانفشي كود.." أما آن لك أن تعود لقيادة المبصرين) من الشعراء طبعا(لا يلوون على شيء سوى على ما يمكن أن يكون بالنسبة إليهم صورةً مركبة الأبعاد لا تستطيع العدسة التنظيرية أن تصف بلاغتها الموسومة بنور القلب..

المعنى في بطن الشاعر .. وقد يصعد المعنى إلى الرأس متخفيًا في كيمياء فيروسيّة لم تعرفها المقولة الصمّاء، ولم يصطدم بها حامض "الأستيل سليسيليك"وهو يطارد بعضاً من صداع ناتج عن تدوير زائد على اللزوم لنغمةلم تنلْ رضا الشعراء في ليلة شبيهة بليلة امرئ القيس وهو يحاول أن يفصل بين الحقيقة والمجاز في دهاليز المعركة الفرويدية القاتلة بينه و بين أبيه ..

لو أن الوقت كان يكفي لإعادة قراءة ما أدركه البردوني قبل غيره في المقولة الخاطئة التي مؤداها أن الذات قد تُقسِّم نفسها تحت جنح الظلام، وأقبية الغفلة، وأحذية الساسة المتمدرسين عن بعد في "جامعة باتريس لوممبا"، المقتنعين) وفقا للمنهج الماديّ التجريبي (بأن الخلية الواحدة آيلة لا محالة إلى الانقسام تحت وطأة النشيد الأممي، فيصبح الوطن وطنين، والشجن شجنين، واليمن يمنين..

آه لو أن الحكم)النقدي (آل إلى الشعراء..هل كانوا سينتهون جميعا إلى ما انتهى إليه المعتمد بن عباد؟

الناقد لا يراك ... الناقد يريد أن يُريك ما لا ترى.. وكفى بحكمه شهيدا على عمق ما تكتب وسطحية ما لا تعي .. ولا مهرب من الإحالة:

-عليك بالكتابة، وعليه بـ"القراءة"،

-عليك بالنص، وعليه بالتأويل..

في دهشة نوّار اللوز الهارب ذات نسيم ربيعيّ متقلب شيءٌ من"تُويجاتٍ "تساهمُ في إضفاء الحساسية المفرطة على إغماءة المتسوّقين في أروقة الحداثة، المشرفين على توزيع غبار الكاكاو وبعضٍ من السكر والزيت على مبدعي العالم الثالث الفقراء إلى أنفسهم..

-لا تضِفْ كلمة "الخبز "حتى لا تُذكّر المهووسين بما قاله محمود درويش في قصيدةٍ مغنّاة تكاد تشبه الترجمة الخائنة للنشيد العالمي للعمال المذكور في الفقرة السابقة..

-آه يا بشار ..يا ابن برد ..كيف يمكن أن ترى بلا عينين، و"تناضل "بلا عنوان في إيصال المبصر إلى مقصده، والناقد إلى مبتغاه..؟)

-أعمى يقود بصيرا (..تقول لي..أليس كذلك..

كيف يمكن للخبز أن يكون رمزا للجوع، وللظلمة أن يكون رمزا للنور.. وللشعر) أقصدهما معا (الموءودة الغجري أن يكون رمزا

للثورة التجديدية المتكوّرة في دهاليز عصر الانكشار الإبداعي؟ ومتى كان النضال رمزا لضياع الوطن؟

هل كان البردوني يمدح أم كان يهجو عندما قال من ضمن ما قال :

يمانيون في المنفى==ومنفيّون في اليمن

جنوبيّون في صنعا ==جنوبيّون في عدن(..؟

لعلّه كان يمزح ..أو لعلّه، وهو العمودي المحنك، كان يؤسس لغرض جديد في الشعر لم يسبقه إليه أحد من قبل..كيف يمكن أن تكون منفيًا في وطنك..لا غريبا كما يقول أبو حيّان التوحيدي ..

لكي تكون مواطنا حداثيا) .. ولا تحتاج بعدها إلى وطن تشعر فيه بالاختناق، وقصائد تشعر فيها بالغربة..(ثمة علامات لابد أن تهتدي بها..تتلبسها وتتلبّسك ..لا تخرج عنها ولا تحيد .. تُدخلك في فقه التأويل المعاصر المبني على رؤية الشيخ)غدامير بن (...للحداثة النصيّة، جزئية كانت أو كلية، وهي تتوغل في نفسية القائل توغلا لم ينتبه إليه أحد..

ها أنت إذن فيلسوف ..تتبوّأ مقعدك من النص ..وتحاول أن تقترب من "عرشه.."بما تمكنتَ منه من خطابات متحركة كزئبق مائل إلى فرضيات تأويلية تكاد تَحُول من كثرة الاستعمال في مخابر التنظير..

-هل أنت مجازف فعلا..؟

-وهل النص بناء متجانس لا يلوي على شيء سوى على تفكيك لطيف لوحداته المندسة في مخادع المعنى..؟

إذاً أجبت بنعم ..فستكون قد اخترتَ الطريق الأقصر للوصول إلى فاكهة النص، وعصارة الأعاصير.. ومرحبا بك في عالمنا.. عالم القارة السابعة.. حيث يصبح المكان زجاجة عنكبوتية متحركة العينين، متصلة بخيطٍ يرى من على بعد "ثلاثة أيام .."كل يوم مقداره وجعُ الحروف المصكوكة على لوحةٍ كيبوردية "واقعة تحت بطش الأصابع المهووسة بتلقي الأوامر من منطقة عليا من الجسد المتهرئ في زمن الكتابة بغير حبر، ولا ورق، ولا دواة ..

-هل) أتتك الأخبار يا متنبّي (بأن المرء بإمكانه أن يُعرف ويموت بغير ما ذكرْتَ في بيتك المشهور؟ وأن زرقاء اليمامة لم تعد ترى أكثر ممّا يراه الرائي في)اليوتوب (وهو يسترق النظر خلسة عبر منافذ) الويب-كام (إلى العالم السفليّ للوطن المصلوب بين الدهاليز المظلمة لمملكة الشعراء والتشكيلات الضوئية للمفرقعات ليلة استقلال إمارات ملوك الطوائف عن شعوبها؟

هل تستطيع القصيدة أن توحّد بين من فرّقهم الهواء؟

وهل بإمكان التحدّث إلى فرَس اللغة الجموح أن يُعيد الفتى العربي من منفاه الاختياري ذي المنزلة الربيعية الدائمة ،إلى الوطن المُصبّر في علبة كبريت قابلة للانتقام من وهم حملٍ كاذب لا زال يُشكل لها مغصًا مستديماً في البُطين الأيمن للقلب؟

لماذا أغنيك أغنية الحبّ العربية المعروفة و قد فُقِئتْ عيناها المكحلتان بالثمد الحزين في ليلة زفاف دموية..؟

لو أن الغابة لم تتحرك أصلا في ذلك اليوم الذي اقتُلعتْ فيه أشجارُ عينيها المغروسةُ في القلب من طرف قائد سكوتلنديّ "لم تلده أمّه.."ولو أن "ماكبث "لم يصدّق نبوءة الساحرات أصلا..

"-لا تكن ممن يدفعهم الأمل ويمنعهم الخوف"

هكذا كانت تقول امرأة القائد وهي تحاول أن تقنع زوجها بالوصول إلى سدّة الوطن كما يصل الشعراء المبصرون في ليلة صيف حالمة إلى سدّة البياض الأزورديّ من أجل الحصول على منصب شاغر في موقع مَجْدٍ افتراضي..

يومٌ آخرُ من أيام العرب الشعرية ..كانت تكابده "حذامِ "وهي تحذّر من نوم قومها المستأنسين بيقظة القطا في صحراء الروح المنسية في مواقع التدليل على صحة القاعدة النحوية .. هل تتسع مساحة الوطن لجرحٍ نحويٍّ آخر يصبحُ شاهدَ إثباتٍ على صحة المعنى وخطأ التفوّه بما لا يمكن أن يقال؟

بإمكانك أن تقول ما تسمع، وتتبنى ما يصلك على جناح السرعة مما يجري من حولك..أجبْ عن الأسئلة الشائعة، وادخِلْ بريدك الالكتروني في قائمة المرشحين للنوم المُراقب في مخادع المكالمات المدسوسة لمدةٍ كافيةٍ بعد انقضاء زمن الاستعمال)علّ وعسى..(وترقّبْ بعد ذلك، وصولَ "الدّانفنشي كود "على عنوانك المبوّب تبويباً جينيًّا وفق الترتيب الألفبائي للحمض

النووي الدّال على مكان تواجدك ليلة القبض على مشاعرك المكحّلة بجراحات زرقاء اليمامة..

ستُمكّنك "كلمة السرّ "من الدخول إلى عالم المعنى المُنظّر له سلفا..وتُمكنك من إدراج مواضيع جديدة، والتعليق على مواضيع قديمة لأصدقاء لا تعرفهم..وأنت قادر إن كنت حذقا على الظفر من أحدهم بتأشيرة الهجرة الافتراضية إلى عالم الإبداع المكتوب في زمن استهلاكه دون أن يكلفك ذلك احتمال الغرق في قنينة همّ وأنت تحاول الإبحار فوق جلدِ ماعزٍ مثقوبٍ للوصول إلى الضفة الأخرى حيث يبدو باطن المعنى أكثر عُرياً وظاهر المساحات النصيّة أكثر اخضرارا ..

يداك لم تُوكِتْ ..وفوكَ لم ينفُخْ ..ولا فرق بين زمن الكاتب وزمن القارئ ..وحتى إشكالية التنظير لـ"السّارد والمسرود "هي مجرد وهم قِرائيٍ لا يتجرأ على إرجاع براءة الاختراع إلى عجوز عارية الصدر ،ضامرة الثديين، مهضومة الحقوق أعيتْ كلود ليفي ستروس من الجري داخل المتاهة الأمازونية كالفأر الأجرب من أجل الوصول إلى قطعتيْ فِكرٍ صارتا قرينتين دالّتين على مفهوم "الاختلاف"، إحداهما نيّئة والأخرى طازجة، ونبّهتْ قومها منذ آلاف السنين، ومباشرةً من عمق أدغال الفكر الإنساني -تماما كما زرقاء اليمامة -إلى أن أيّة قصة)خرافية طبعا(يجب أن تكون مرتبة ترتيباً وظائفيًا من 1إلى 31 وفق ما اكتشفه، بعدَ لأيٍ، فلاديمير بروب لاحقا، وأن أيّ خلط في الترتيب إنما هو خيانة للنص الأصلي أراد من خلالها الناقد أن حشر نفسه حشرا، و"تحميل "النص ما يطيق، بإزاحة رواية الكاتب الأصلية واستبدالها براوية "الراوي."

منذ أن نطق لسانك بـ"الفونيم الشعري "وأنت تعرف أن النص حمّال أوجهٍ، وأن التأويل "حمارُ النقاد ."فلماذا الهجرة إذن؟

سيّانَ لحظةُ الولادة بين أحضان صفحة إلكترونية منشورة على العالم بأسره، ولحظةِ الموت بين أحضان امرأةٍ حلالٍ تغارُ من بطلة قصة قصيرة جدا كتبت مسارها السردي في أقصر ما يمكن أن تكون عليه اللغة وهي تتزيّن بالـ"ق.ق.ج "فجاءت هكذا:

(وُلدت وماتتْ) بصيغة المبني للمجهول طبعا.. مما يضفي على المسار السردي نوعا من العجائبية السحرية التي لم ينتبه إليها غارسيا ماركيز في "أعوام عزلته" التي لم تنته بعد، على الرغم من انتهاء المنبع الذي أكتشف من خلاله أن الواقع بإمكانه أن يكون سحريا كذلك، وأن عوالم التخييل الافتراضية بإمكانها أن تُقصّر المسافات الطويلة بين الكاتب المقتول والناقد القاتل..

الأكيد أن بين الفعلين المبنيينِ للمجهول مجاهلَ امرأةٍ تترك للقارئ نسجَ احتمالات مآلاتِها اللامتناهية وفق ما تشتهيه نفسه التوّاقة إلى التشويق..

قتلتني عادة النقر على الأيقونات..واستهوتني المشربيّات الدمشقية في الحارة القديمة ذات الأبواب الأبنوسية المنقوشة.. ماذا أقول لغيري عندما يقول لي :لِمَ تقول ما لا يفهم؟ هل أستعير الإجابة الجاهزة من أبي تمام وهو يحاول أن يكون المرآة المعكوسة لقارئ متعطش للوصول إلى "مسارب "المعنى بدون طاقية إخفاء، ولا إذن إيديولوجي مسبق ؟

عفوا ..يا أبا تمام .. أنت مبصرٌ ولست ضريرا..ولو كانت من عند هوميروس لكانت أولى بالتوظيف في هذا السياق..ورغم ذلك .. فهي رؤية احتمال، وإمكانية تحقيق ..واستفاقة دائمة من نوم الذاهبين إلى زرابي مفروشة باللغة المنسية.. يجاهدون من أجل الوصول إلى معناك دون تقيّة ملفقة بنفاق الكتابة، ودون قناع شفاف كأنه الحقيقة..

هل يحمل النص وهو يتماهي في مسافاته المتوارية هجرتَهُ إلى العالم الآخر من دون تأشيرة مصادق عليها من طرف جمرُكيّي التأويل، ومن دون طاقية إخفاء لوثائق الحرف المكتومة؟

يتورّم المعنى من شدة الاستعمال..وتبدو في خبايا روحه الكدمات الزرقاء والتأوّهات المتتالية في يمامة النص.. نرى عذاباتها الافتراضية تقترب بلونها الأخضر، ولا تبوح بالهمّ ..

هناك ..في موقع ما من شرخ النظرية تحميلٌ مجّانيٌ لآليات التأويل، وجدول"المتعاليات الفكرية.."تجعل منك فيلسوفا عصاميا خلال شهر على الأكثر، لن تكون فيه مجبرا مثلي على اقتراض بيت البردوني المشهور .. فإذا كنتَ مسجلا، وتلقيتَ في بريدك الإلكتروني كلمة السّر.. اضغط على هذا الرابط

نشأة البلاغة الغربية

وتشكيل الخطاب

عبد الرحمان مزيان

مدخل:

لقد ارتبط التفكير منذ أن بدأ الإنسان يتأمل في الوجود، بالأشكال التعبيرية. التي من خلالها بدأ يدرك المواضيع التي كانت تشغل باله. وبطبيعة الحال، كانت الوسيلة في هذا المجال هي اللغة؛ التي امتاز بها عن باقي المخلوقات. أو كما جاء به لتمييز الفلسفي بأن الإنسان حيوان ناطق. ولا شك أن الغرب بدأت نشأت تفكيره مع اليونانيين القدماء أي: منذ نشأة الفلسفة على يد سقراط. فاليونان بهذا المعنى هي مهد الحضارة الغربية. خاصة وأن الفلسفة قد عرفت نشأتها في هذا البلد. وبما أن اللغة كانت وما تزال الشكل الوحيد الذي به يستطيع الإنسان أن يعالج كل المواضيع في كل مجالاته الحياتية. فإن الفلاسفة اليونانيون قد تفطنوا إلى ما للغة من أهمية. وجعلوا التفكير فيها مسألة جوهرية، إلى درجة انقسامهم بخصوص نشأتها بحيث نجد أفلاطون يرى بأنها إلهام ومقدرة فطرية يكتسبها الإنسان من الخلق[1]. أما أرسطو فقد ذهب عكس ذلك واعتبرها تعاقدا اجتماعيا.

إذن، فاللغة، هي الوسيلة التي بها أدرك الإنسان علاقته بالوجود وبعد ذلك حدد بها علاقته بالإنسان ذاته.

إن أقدم وأرقى شكل من الأشكال الفنية التي أبدعها الإنسان، هو فن التعبير. فهذا النوع من الفنون منذ بدايته ارتبط بالحكمة ومحبتها وبالديمقراطية التي كانت وما تزال أحد وجوه هذا الفن. لأن هذه محبة الحكمة والديمقراطية قد ارتبطت بالمجال اللغوي. فكانت تمر عن طريق الكلام أي اللغة وليس بأي شكل من أشكال التعبير الأخرى كالرسم أو النحت مثلا. بل أنه لا يمكن الحديث عن فن الفصاحة وفن الخطابة بمعزل عن الفلسفة والديمقراطية والمجتمع المدني والمدينة في حد ذاتها. فالعلاقة بين هذه العناصر علاقة تلازمية فلولا الفصاحة والخطابة لما كان للديمقراطية من وجود. وهذا هو حال نشأة المدينة أو المجتمع المدني باعتبار الأولى سلوك حضاري، وأن الثاني انعاكس لها. ولهذا نجد كل من أثينا وروما قد عرفت المجتمع المدني باعتبار وجود الفلسفة ووجود الفن التعبيري الذي وضعت له شروطا بلاغية. ذلك أنه وبكل بساطة لا يمكن للفرد أن يرقى إلى مواطن دون أن يكون مؤسسا لها ومشاركا فيها. وهذا لن يتأتى إلا إذا كان واعيا بدوره، وهذا الوعي يأتيه من الفن التعبيري الذي عليه أن يتعلمه من السفسطائيين والفلاسفة والخطابيين بصفة عامة.

إن المواطن ملزم في المجتمع المدني بأن يكون ملما بقضايا المجتمع الذي ينتمي إليه. وأول القضايا التي تطرح أمامه باستمرار هي القضايا الخاصة بمصالحه، وعليه فقضاياه تحتاج منه أن يكون عارفا بقوانين الموقع الذي ينتمي إليه. ففي الوقت الذي تكون مصلحته محل نقاش عليه أن يدافع أو يتنازل عنها بحسب الموقع الذي يكون فيه: الدفاع كما هو معروف يكون بتقديم الأدلة المادية، إما وثائق أو وسائل أو أدوات أو شهود أو كل هذه الدلائل أو بعضها وذلك بحسب القضية ومدى قدرة المتهم على إثبات براءته أو استرجاع ما انتزع منه. لكن هذه الوسائل لن يكون لها بالغة

[1] - السمرائي ابراهيم: التطور اللغوي التاريخي. دار الأندلس. بيروت لبنان. الطبعة الثالثة سنة 1983. ص: 14.

الأهمية ما لم تقرن بالكلام. وهذا الكلام ليس أي كلام، بل هو كيفية استعمال الكلمات أو الكلام من أجل الإقناع. وقد كان للإقناع في العصور اليونانية الأولى عدة أوجه:

– إقناع القاضي: من خلال الإجابة عن الأسئلة الموجهة إلى المتهم.(الإجابة تكون عن طريق الكلام).

– إقناع المحلفين الشعبيين:من خلال تقديم الأدلة المادية والمعنوية.(الإقناع يكون بواسطة الكلام).

– إقناع الحضور: ويكون من خلال الإجابة عن أسئلة القاضي.(الإقناع يكون بواسطة الكلام).

إذن على المتهم أن يقدم البراهين والدلائل والحجج التي تبرئه وهذا يتم عن طريق: دحض التهم الموجهة إليه من قبل الخصم. وبداية عليه أن يكون عارفا بكيفية فهم وإبطال كل ما يوجه ضده. ثم ينتقل بعد ذلك إلى طرح ما يثبت براءته مما نسب إليه. ولن يتأتى له ذلك إلاّ بالإقناع. وهذا الإقناع ليس معطى لأي كان. بل يكون إما موهبة عند شخص ما وفي هذه الحالة تكون طريقة الرد عن التهم الموجهة غير منهجية بل في أغلب الأحوال تكون عشوائية. على أساس أن الأسئلة التي يوجهها القاضي تكون أسئلة مضبوطة ومنهجية وهادفة. يبنيها على عدة وقائع يقدمها إليه الضحية. فالقاضي لا يكون موهوبا فقط في إدارة المحاكمة بين طرفين أو عدة أطراف، بل أن القاضي كان يتعلم كيف يفصل بين الناس عن طريق دراسة القوانين والنصوص التشريعية وكل ما من شأنه أن يساعده في الفصل بين الناس. وعليه يجدر بالمتهم أن يتعلم بدوره كيف يدافع عن نفسه ويبرئ ساحته من التهم المنسوبة إليه.

ما يجب أن يعرفه المتهم:

عندما يكون المتهم أمام القضاة والمحلفين الشعبيين، ويريد تقديم الدلائل والبراهين ليقنعهم. فهذه الدلائل والبراهين تقتضي منه معرفة عدة شروط أساسية بدونها لن يستطيع إقناع أحد. ويخسر بالتالي قضيته. وهذه الشروط هي الإلمام والمعرفة ب: 1ـــ الخطابة. 2ـــ الفصاحة. 3ـــ البرهنة. 4ـــ البلاغة.

طبعا إن هذه الشروط التي من الواجب أن تتوفر في المواطن للدفاع بها على حريته ليست مطروحة في الطريق ولا هي في متناول الجميع. بل عليه أن يتعلمها ويتمرن عليها لفترة طويلة. ومعلموها هم السفسطائيون الذين أسسوا مدارس يعلمون الناس الفصاحة والخطابة ليدفعوا بها عن قضاياهم. والمعروف عن هؤلاء الذين خالفهم الفلاسفة أنهم لا يلتزمون بالطرق والمناهج الفلسفية. أي تلك السبل التي يعتمدها الفيلسوف في إقناع الآخرين برأيه. بل قدمت إلى منهجهم عدة انتقادات. ذلك أن المخاطبة السفسطائية والتي تسمى أيضا المخاطبة المشاغبية، أي المغلطة. وهي التي تلقن للناس ليدافعوا عن قضاياهم. وعلى المتعلم أن يكون ملما بأغراض هذه المخاطبة التي هي كما يقول بن رشد في تلخيص السفسطة لأرسطوطاليس: «إن مقصد هذا الجنس من الكلام هو أحد خمسة مقاصد: إما أن يبكت المخاطب، وإما أن يلزمه شنعة وأمرا هو في المشهور كاذب، وإما أن يشككه، وإما أن يصيره بحيث يأتي بكلام مستحيل المفهوم، وإما أن يصيره إلى أن يأتي بهذر من القول يلزم عنه مستحيل في المفهوم بحسب الظن[2].» وإن كان هذا النوعا ممقوتا من قبل الفلاسفة كما يؤكد ذلك أرسطوطاليس فإن المتهم مجبر على معرفته واستعماله في الدفاع والدحض والتكذيب. ولأن التهم ليست واحدة ولا تقدم بطريقة واحدة فإن المخاطبة المشاغبية هي الوسيلة الكفيلة في التحول بحسب طبيعة التهم

[2]- ابن رشد: تلخيص السفسطة لأرسطوطاليس. ضبطه وعلق عليه موفق فوزي الجبر. دار التكوين للطباعة والنشر دمشق الطبع الثالثة سنة 2006. ص: 12-13.

وهي الطريقة المثلى التي يمكن للمتهم أن يبرئ ساحته بها. إن القصد من تعليم السفسطائيين لعامة الناس هذا النوع من المخاطبات غير الفلسفية ليس هو الحط من المجتمع أو المساس بالفلسفة بل هو جعل المواطن الإغريقي يعرف كيف يستعمل اللغة ويعبر بها. وأن يلقنه أيضا أن للغة طرق كثيرة في التواصل والتعبير وأنها مشاع بين الناس. لكن امتلاك التحكم فيها ليس بالأمر الهين. وكذلك أن له الحق في استعمال الألفاظ بالكيفية التي تضمن له الحق في الحفاظ على حريته. لأن حرية التعبير كانت في العصور اليونانية مرتبطة بالشفهي. لهذا كان السفسطائيون يلقنون المواطنين طرق ووسائل التعبير الشفهية. إذن كيف نشأة هذه العناصر التي جعلت الإنسان اليوناني يعرف طريقة الدفاع عن نفسه؟

1– نشأة الخطـــــــــــــابة

لقد اختلف المؤرخون في تحديد تاريخ نشأة الخطابة الغربية، لكنهم لم يختلفوا في ميلادها في حضن الفلسفة اليونانية. فهي تكون قد ظهرت في صقلية إبان القرن الخامس قبل الميلاد، وذلك بفضل فلسفة أمبيدوكل وأتباعه كوراكس Corax وتيسياس Tisias حوالي سنة 467 قبل الميلاد.[3] وقد أصبحت مهنة تدرس بالمقابل. وأول من امتهنها هم السفسطائيون فهم مؤسسو الخطابة:«وقد اعتبروها جزءا جوهريا في توجيههم لتعليم المواطن الحر في الدولة ـــ المدينة بالاستدلال والحجة والتفنيد والبرهان، وبإيجاز الدفاع عن مصالحه الخاصة بقوة الكلمات والحجة والفصاحة[4].» .

3-. Michel Pougeoise. Dictionnaire de rhétorique. Paris 2004. P202

4- ثيودور اويزرمان: تطور الفكر الفلسفي. ترجمة سمير كرم. دار الطليعة بيروت. الطبعة الرابعة سنة 1988. ص 19.

لكن هذا السلوك لم يكن يعجب أفلاطون الذي كان ينعتهم بأنهم السبب الرئيسي في انحطاط أثينا. لأن الخطابة الجيدة بحسبه هي الفلسفة. فهذا الصراع بين أفلاطون والسفسطائيين كان في حقيقة الأمر صراعا بين الفلسفة/ البرهان، وفن التعبير. ذلك أن كليهما ينشد الإقناع. إذن فالعملية الفلسفية أو البلاغية لها هدف الإقناع أي: أن الهدف واحد والوسائل تختلف بحسب خصوصية كل مجال. لكن هذا الإقناع لكي يتحقق يجب أن تتوفر مجموعة من الشروط والتي بدونها لن يصل لا الفيلسوف ولا البلاغي إلى غايته. فما هي إذن هذه الشروط؟

أولا: أن تكون قضية.

ثانيا: أن يكون طرفان أو أكثر.

ثالثا: أن ترتبط بزمان ومكان.

هذا بصفة عامة، لكن لما نضعها في سياقها الفلسفي أو السفسطائي حينها نكون ملزمين بوضع السياسي موضع اعتبار. لقد أشرنا آنفا أن السفسطائيين كانوا يبتغون من تعليم الخطابة الرقي بالفرد داخل الدولة ـــ المدينة. «فهم لم يكونوا رواد الخطابة وحسب بل كانوا مستعدين بلا شك بأن يكرسوا أنفسهم لها ويلبون حاجة هذه الخطابة التي ترافق تطور الحرية الفردية في كل اليونان[5]». فأول شيء مهم هو أنه لا يمكن الحديث عن مجتمع مدني بأفراد جاهلين بقواعد الخطابة أي أن المجتمع المدني يتطلب بل هو نتاج أفراد واعين بدورهم الاجتماعي ولا مكان للجهلة فيه. وإن كان السفسطائيون قد تحملوا عناء التلقين، فإن جورجياس وتلميذه إسقراط هما من وضعا تعليمات فن المرافعة:

1ـــ إيضاح مخطط نموذجي للخطاب (استهلال، عرض، شهادات، مؤشرات، احتمالات، براهين نقض... تلخيص). إن هذا

5 – Guthrie. W. K. C. Les sophistes. Ed PAYOT. Paris 1976. P 188.

الإيضاح للمخطط النموذجي للخطاب ما هو في حقيقة الأمر إلا المنهجية التي يجب على المتهم أو طالب حق أمام المحكمة وضعها قبل الشروع في الرد على الأسئلة الموجهة إليه من قبل قاضي المحكمة أو تقديم شكواه إلى القاضي من أجل إنصافه:

أ- عليه قبل الولوج في صميم الموضوع، أن يضع مقدمة استهلالية تكون بمثابة العتبة التي يلج بها موضوعه. وهذا الاستهلال ما هو في حقيقة الأمر إلاّ وسيلة للفت انتباه الحاضرين من قضاة ومحلفين والخصم أو الخصوم بحسب عدد الذين يقاضونه.وإن أفلح يكون قد استراق سمعهم وبالتالي يكون قد نجح في عملية الشروع للتأثير عليهم. ومن هناك يضع الخطوة الأولى لربح قضيته.

ب- ثم ينتقل بعد ذلك إلى عرض الموضوع الذي يوضح من خلاله قضيته بطرحه كل الوسائل التي تجعله إما بريئا أو صاحب القضية. ويكون ذلك بانتهاج أسلوب بلاغي مثير ومؤثر من خلال البرهنة على قدمه في الاستهلال، أو نقض ما يكون قد طرح ضده.

2 ــــ أصل القانون ــــ السياسي للفن (الأبعاد الحاضرة في تجديد الفائدة التي تستفيد منها الخطابة منذ أربعين سنة) الذي يحمل بعدا نزعيا ويصلح لترتيب الصراعات والخلافات. فالخطابة تفرض نفسها في النظريات التطبيقية مع الأخلاق والسياسة (إن الكلام مع الفعل نشاط سياسي): الاختيارات والمجادلات تكون فيها محتومة، ومستلزمة للبرهنة. كما أن بداياتها واستقرارها غير مفصولة عن ظهور النظام الديمقراطي. وهكذا في هذا العنصر الثاني على الخطيب أمام المحكمة أو في ساحة عامة أن يكون مدركا لمفهوم القانون: أن يعرف بأنه يشارك من موقع أنه خطيب في العملية الأخلاقية والسياسية، وبذلك يساهم في بناء الديمقراطية بصفته فردا مكونا للمدينة. أو أنه يشارك في بناء المجتمع المدني.

3ــــ توجهها توليدي وتداولي: يعتبر الكلام في حدود القصدية والتكوينات المقنعة التي ينسجم معها[6]. ويبقى أن كل هذه الشروط تخضع لعاملي الزمان والمكان اللذان يمنحانها خصوصياتها لأن الخطبة التي يلقيها الخطيب ليست واحدة بل هي متعددة ومتنوعة بحسب المقام. ولهذا وجب على الخطيب أن يراعي مقتضى الحال:

أــــ إذا كان جنس الخطابة قضائيا فإن المستمع يكون قاضيا والزمان ماضيا، أما الوسائل المستعملة فهي الاتهام والدفاع والنتيجة تكون إما عادلا أو غير عادلا.

في هذا النوع من الخطابة القضائية يدخل المتكلم الذي هو إما طالب حق أو متهم في صلب الموضوع بحيث يكون متكلما والأطراف الأخرى مستمعة. وهنا يبدأ الدفاع وتقديم الحجج والبراهين التي تدحض أو تثبت بحسب موقع المتكلم.

ب ــــ إذا كان جنس الخطابة استشاريا فنوع المستمع يكون تجمعا والزمان مستقبليا أما الوسائل فهي الإقناع والردع والنتيجة تكون نافعا أو ضارا.

إذن كما أشرنا آنفا، فإن طبيعة الخطابة تأخذ ميزتها من الموقع الذي يكون فيه الخطيب. حين يكون الخطيب يتحدث أمام جمع من الناس، فالاستهلال يكون ضروريا لكن الموضوع أي العرض عليه أن يراعي فيه ما هو مستقبلي أي أن يستعمل الزمان المستقبلي، مشيرا من حين إلى آخر إلى الزمنين الحاضر والماضي.

ج ــــ إذا كان جنس الخطابة احتفاليا فإن المستمع يكون متفرجا والزمان حاضرا أما

JEAN – MARIE ‹ OSWALD. DUCROT -6
SCHAEFFER : Nouveau dictionnaire
langage. Ed seuil. encyclopedique des sciences du

Paris 1995 P :166/167.

الوسائل المستعملة فهي المدح والعتاب والنتيجة تكون جميلا أو ذميما.

في هذا المقام يبقى المكان هو نفسه في الجنس الخطابة الاستشارية لكن الخطابة تخضع إلى طبيعة الموضوع الذي هو الاحتفالية. ومن هنا وجب على الخطيب أن يستعمل الخطاب الذي يحمل فيه الشيء ونقيضه لتجسيد المدح والعتاب.

ويمكن أن نمثل لذلك بالخطاطة التي وضعها كل من أوسوولد ديكرو وجون ماري شايفر[7]:

جنس الخطابة / نوع المستمع / الزمان / الوسائل / النهايات /
قضائية / قاض / الماضي / اتهام. دفاع / عادل. غير عادل/
استشارية / تجمع / المستقبل / إقناع. ردع / نافع. ضار/
الاحتفالية /متفرج /الحاضر / مدح. عتاب/ جميل. ذميم/

لكن تبقى البرهنة أهم عنصر في هذه العملية، لأن الخطيب/ المتقاضي، عليه أن يقنع المستمع. وهذه العملية هي فن التعبير البلاغي. ولن تتحين هذه المسألة إلا بفضل كل من الخطابة والفصاحة والبرهنة. كيف ذلك؟

ماهية الخطابـــة:

إن المواطن الذي يستعمل الخطابة ويكون فصيحا في خطابه ويبرهن لمستمعيه من أجل الإقناع لابد ــ كما رأينا آنفا ــ أن يكون قد وصل إلى درجة من الوعي، عن طريق التعلم والتلقين ودراسة الفلسفة. فهذا المجتمع الذي يصل الفرد فيه إلى درجة محبة الحكمة، مستعملا الفن التعبيري في خطابه ليدافع عن قضاياه، هو ما نسميه بالمجتمع المدني. إن هذا الذي نسميه مجتمعا مدنيا يجب أن تتوفر فيه مجموعة من الشروط التي يضعها أرسطو وهي أن المدينة نتاج اتحاد سياسي محقق بين عدة قرى[8]. وهو أيضا المجتمع الذي يستحق أن نسميه مجتمعا مدنيا. لأن هذا النوع من المجتمعات ينبني على الفلسفة التي بدورها تخلق الفن. وهو شأن فن التعبير الخطابي الذي استند إلى القواعد السفسطائية وفلسفة أرسطو، وحقق مبتغاه. والخطابة صناعة، تعلم وهي أجناس أربعة:

1ــ المخاطبة البرهانية: وهي التي تكون من المبادئ الأولى الخاصة بكل تعليم، وهي التي تكون بين عالم ومتعلم بشأن أن يقبل ما يلقي إليه المعلم، لا أن يفكر فيما يبطل به قول المعلم، مثل ما يفعله السفسطائيون.

2ــ المخاطبة الجدلية: هي التي تتألف من المقدمات المشهورة المحمودة عند الجميع أو الأكثر.

3ــ المخاطبة الخطبية: هي التي تكون من المقدمات المنظومة التي في بادئ الرأي.

4ــ المخاطبة المشاغبية: هي التي توهم أنها مخاطبة جدلية من مقدمات محمودة، من غير أن تكون كذلك في الحقيقة[9].

منذ نشأتها ارتبطت الخطابة بالفصاحة، بل هي كما يقول أرسطو فن قدرة الإقناع بالخطاب. «إنها قدرة تأمل ما يمكن أن يكون خاصا للإقناع لكل قضية[10].». هكذا يعرف أرسطو الخطابة على أنها فن، وهذا الفن يتحدد

7- المرجع نفسه. ص 169.

8– CHAMOUX FRANçOIS : LA CIVILISATION GRECQUE ED ARTHAUD PARIS 1988. P 232.

9- ابن رشد: تلخيص السفسطة لأرسطوطاليس. دار التكوين للطباعة والنشر. دمشق الطبعة الأولى سنة 2006. ص: 12.

10 ARISTOTE : Rhétorique. 1355b – مرجع سابق

بالوظيفة الأساسية للخطابة والمتمثلة في الإقناع، أما الوسيلة التي يتحقق بها هذا الإقناع فهي الخطاب، فلا غرابة أن نجد أرسطو يقرنها بالفصاحة التي هي امتلاك مادة الخطاب، وهي أيضا التكلم كما يجب من أجل إعطاء الخطاب ظهورا لائقا به. فهي بالنسبة إليه وسيلة للإثبات بالدلائل القاطعة في هذا الصدد يقول جون جاك روبريو: «إذا كان السفسطائيون يمتدحون الخطابة لسلطتها، فإن أرسطو يقدرها لضرورتها. معه لم تعد علما للإقناع صالحا لأن يحل محل القيم، بل أصبحت وسيلة للبرهنة، بفضل المفاهيم المشتركة وعناصر الدلائل العقلانية، من أجل جعل الأفكار مقبولة لدى المستمع. للعلوم لغتها، لكن هذه اللغة ليست في متناول الجميع: إن للخطابة وظيفة إيصال الأفكار. فهي ليست قادرة كليا، ولا خاضعة للفلسفة، لكنها ببساطة مستقلة.[11]» . لكن هذا الاستقلال الذي يتحدث عنه أرسطو يشوبه نوع من الغموض. هل هي مستقلة عن كل العلوم؟ أم أنها مستقلة في بعض الجوانب الخاصة بها؟

الإجابة عن هذا الإشكال يقودنا إلى تحديد الوسائل والأدوات التي تعتمدها الخطابة في سيرها ومعالجتها للقضايا. بالتأكيد أن الخطابة كما أكد عليه السفسطائيون وأرسطو ذاته أنها فن، فالسفسطائيون اعتبروها فنا بصفتها وسيلة للإقناع. أما أرسطو فاعتبرها فنا بصفتها وسيلة للبرهنة. فهي في كلتا الحالتين تعتمد على الفلسفة. تستعمل في تحليلها المنطق والقياس والبرهان والجدل والمقدمات والنتائج، كل هذه العناصر أدوات فلسفية في جوهرها. وهي تستعملها بحسب مهام الخطيب الخمسة والتي هي:

1ــ الإيجاد: L' invention: إنه الخطوة الأولى في إعداد الخطاب فهو المعقد والأساسي بالنسبة إلى باقي العناصر الأخرى. وضروري عند كل الخطباء[12]. ولهذا ينبغي في الخطابة العثور على الموضوع الأساسي والحجج التي تستخدمها بغاية الإقناع. وهذه الحجج هي بالنسبة إلى أرسطو الشاهد Exemple والقياس الإضماري Entymème . والمادة الأولية للحجج مخزونة في مستودعات ذهنية تسمى «المواضع»: وهي عبارة عن كل أنواع البدائه التي تتقاسمها الأطراف المساهمة في الخطابة. وتستعين الخطابة علاوة على ذلك بالعواطف، وبهذا تكتسي دراسة الطبائع Ethos والأهواء الكثير من الأهمية في هذا المجال.

2ــ الترتيب La disposition : يأتي في الخطوة الثانية ترتيب المواد التي حصلت في الخطوة الأولى، وهي مواد فكرية وعاطفية وحججية مكرسة للإقناع. ويتخذ هذا الترتيب الصيغة الآتية:

أــ التمهيد Exorde: وغايته إثارة انتباه المستمع وتعاطفه والكشف عن الموضوع، ووظيفته الأساسية هي الإمتاع. فهو عنصر أساسي في نوع الخطابة القضائية حيث ينبغي استمالة قبول وعطف وثقة القضاة. كما أن التمهيد يفرض بالضرورة على الخطيب أن يعرف كيف يقدم بجلاء أسباب ودواعي القضايا المطروحة. وأن يكون الموضوع مقتضبا وملائما لكي يسترعي انتباه المخاطب. ومن خصائص التمهيد أن لا يكون غارقا في المحسنات الأسلوبية، وأن يأخذ بعين الاعتبار قصدية الخطيب حتى يكون مقنعا.

ب ـــ السرد Narration: يأتي في المرتبة الثانية بعد التمهيد. وهو عرض الوقائع. وينبغي أن يكون واضحا ومحتملا وغايته الأساسية هي الإفادة. وينبغي على كل سرد للوقائع الذي يتجنب كل مظاهر البرهنة، أن لا يُهْمِل الوقائع الإبراز والإصرار بالكيفية التي يسيطر بها على انتباه المخاطب. كما أن السرد

[11] Robrieux Jean – Jacques : Rhétorique et argumentation. Ed NATHAN. 2° Ed. Paris 2000. -P10.

[12] ـ المرجع نفسه ص16.

يكون في حاجة إلى الاستعانة ببعض الصور، وأن يلتجئ متى كان ذلك ضروريا إلى وسائل الإقناع أي الباتوس.

ج ــــ الإثبات confirmation وهو لحظة البرهان حين يكون المخاطب في موقع طرح القضايا أو عرضها أمام القضاة عليه أن يثبت ويقدم البراهين. وإذا كان الخطيب متهما فإن مهمته تكون بالدحض، تقديم الأدلة والبراهين التي تدحض ما نسب إليه. وغايته الإثبات. والسرد هو الإفادة.

د ــــ الخاتمة péroraison: في البلاغة هي الجزء الأخير من الخطاب. إنها ختامه. يقول كانتيليان Quintilien: «على الخطيب أن يستبقي نفسه للنهاية. لأنه ها هنا وإلا فلا حيث يسمح بفتح كل كنوز الفصاحة. وإزاحة كل العقبات، وتجاوز كل المضايق. لا شيء يمنعنا من الاندفاع، تقريبا، لنشر جميع القلوع. وبما أن الإسهاب في الكلام جزء مهم من الخاتمة، بإمكاننا إذن، أن نحسن ونزخرف أسلوبنا، باستعمالنا للمصطلحات والأفكار الرائعة جدا. أخيرا، على الخطيب أن يكون بمثابة محام يرافع، كتراجيديا وكوميديا القدماء، حيث كان المتفرج لا يجد نفسه مهتما أكثر وأكثر انفعالا إلا عندما تقترب المسرحية من النهاية[13].». فالخاتمة إذن، بما أنها آخر عنصر من عناصر الخطاب. فهي أهم عنصر، لأنها تفضي إلى النتيجة النهائية التي يتوخاها الخطيب وهي: التأثير على القضاة والمحلفين الشعبيين حتى ينتزع حكما في صالحه. لدى يجب عليه أن يستغلها على أحسن وجه.

في الخاتمة يختصر الخطاب وتقدم خلاصة وجدانية عامة.

3ــــ الأسلوب L' élocution: أو الصياغة اللفظية للخطاب، وهو عند القدماء مستويات ثلاثة: نبيل وبسيط ومتوسط. ويكمن في اختيار الألفاظ وتركيبها وتراعى فيه الصحة والوضوح والمناسبة للموضوع والأناقة المتمثلة في اختيار الألفاظ والصور والتجنيس والإيقاع.

4ــــ الفعل L' action: وهو الانتقال إلى الإنجاز بوصفه إلقاء الخطاب مع ما يتطلبه ذلك من حركات محاكاتية وتعابير قسمات الوجه، إذ أن لكل حالة مروية تعبير ملحمي خاص بها.

5ــــ الذاكرة La mémoire: وهي عبارة عن خزان الخطاب في الذاكرة وحفظه تمهيدا لإلقائه مرتجلا[14]. لقد كان البلاغيون القدماء يولون أهمية كبيرة للذاكرة، وذلك بتقويتها بتمارين خاصة كتذكر بعض المشاهد التي وقعت في الماضي أو محاولة وصف بعض المشاهد الطبيعية والإنسانية وإعادة تشكيل مجموعة من الأحداث...إلخ. لقد كان الخطيب يحضر « خطة» في ذهنه قبل بداية إلقاء خطابه وهو ما يسمى في البلاغة الحديثة «check-list » وهذه الخطة هي التي ينتهجها خلال عملية الإلقاء. ومن هنا وجب أن تكون له ذاكرة قوية على الحفظ. ولهذا نجد القدماء يؤكدون على ترديد وإعادة الخطة عدة مرات قبل إلقائها. لأن النسيان سيفسد الخطة كلها.

الفصاحــــــــــــــة:

تعتبر الفصاحة هي قصدية البلاغة وتنقسم إلى ثلاثة أقسام: الاستشارية والاحتفالية والقضائية.

من مميزات الخطاب الفصيح الإقناع. لأن الفصاحة مهمتها إيصال القصد البلاغي إلى المخاطب بالكيفية التي تؤثر عليه. وبما أنها وسيلة للتأثير فإنها تتوجه مباشرة إلى الأهواء الإنسانية وليس إلى العقل البشري.

لقد عرف أرسطو الفصاحة بأنها: «امتلاك مادة الخطاب، علينا أيضا أن نتكلم كما يجب،

[13]- Dictionnaire de rhétorique مرجع سابق ص 192.

[14]- مورو فرانسوا: البلاغة: المدخل لدراسة الصور البيانية. ترجمة محمد الوالي وجرير عائشة. منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي. الطبعة الأولى سنة 1989 الصفحة 7/6

وهذا الشرط الأساسي لإعطاء الخطاب مظهرا جيدا.[15]» . فالفصاحة بهذا المعنى هي تحيين لخطاب المتكلم، وهذا التحيين مشروط بلباقة التكلم إلى حين إتمام تتمة عملية استدراج المستمع للتأثير عليه. لأن الهدف الأساسي من استعمال الفصاحة هو جعل الطرف الآخر متعاطفا مع قضيتك، وهذا لن يتم إلا بطريقة كلامية مميزة فهي ليست واحدة، بل تخضع لمقام ولشخصية المتكلم وأخيرا لطبيعة القضية المراد الدفاع عنها. ويشترط أرسطو إضافة إلى ذلك في الصوت الذي ينبغي أن يكون أحيانا قويا وأخرى ضعيفا ولهذا وجب أخذ ثلاثة أشياء بعين الاعتبار وهي: قوة الصوت والتنغيم بتنوع النبر ثانيا والإيقاع بمدة الأصوات المتقاطعة. وهذا ما يؤكده كلام باسكال حين يقول بأن الفصاحة الحقيقية هي التي تسخر من الفصاحة نفسها[16] . وهو ما يذهب إليه كانتيليان حين يقول بأن الفصاحة الحقيقية يجب أن تكون تلقائية وتسخر من القواعد. وعليه تقابل الخطباء (معلمو الفصاحة) بالسفسطائيين وباختصاصي وتقنيي الخطاب. إذا كان هذا هو المفهوم العام للفصاحة فإن استعمالها قد عرفا جدلا في الثقافة الغربية، وذلك منذ ما عرف بخصام الخطابة المقدسة. ذلك الصراع الذي خاضه أنصار الفصاحة وخصومها، الذين اعتبروها شيئا مدنسا غير قابل لأن يدخل الكنائس والأديرة وكل الأماكن التي تعتبر في نظرهم مقدسة. ومن بين الذين رفضوا الفصاحة نجد الأكاديمي الفرنسي جوابو دي ب Goibaud de Bois الذي طالب بإبعادها من المنبر بحجة أنها نتاج بشري وعليه فهي محرمة في الموعظة، لأن المنابر مخصصة فقد لما هو مقدس أي للإنجيل. وهناك أيضا الطرف المناوئ لهذا الطرح ويمثله أنطوان أرنولد Antoine Arnauld الذي رد بعنف على السيد جوابو، مؤكدا على أن المبشرين لهم الحق في استعمال الفصاحة في خطبهم المنبرية. ذلك أنها وسيلة للتبليغ وإرشاد المؤمنين. لأن الغاية منها هي نشر وتوسيع الدين بين الناس في الكنائس والأديرة وغيرها من الأماكن المقدسة التي يرتادها المؤمنون. وبما أن المبشرين لهم دور الإقناع فلا سبيل لهم غير المسلك البلاغي؛ وإلاّ كيف يؤثرون على الذين يخطبون فيهم ويدعونهم لاعتناق الدين المسيحي. فالبلاغة إذن قد تجاوزت إطار الفلسفة والسفسطة وخرجت من إطار المحكمة والساحات العامة لتشغل الكنائس والأديرة. وتكون بذلك قد دخلت حياة الناس العامة. فالصراع الذي دار بين مؤيدي ومعارضي وجودها في المنبر لم يكن في حقيقة الأمر إلاّ راعا حول المقدس والمدنس في الفكر المسيحي الغربي. وهذا ليس له إلاّ معنى واحدا هو أن البلاغة كانت تمثّل طبيعة وخصوصية المجتمع الغربي بصفة عامة.

البرهنـــــــــــــة:

أما العنصر الثاني في عملية تحيين الفن البلاغي الذي هو البرهنة. فتحديده وتعريفه يقتضي الرجوع إلى أصوله الأولى. صحيح أن أرسطو هو أب البرهنة. لكن علينا أن لا نغفل الجهود التي قام بها الفلاسفة من قبله في القرن الخامس قبل الميلاد يوم كانت صقلية تحت حكم الجبارين اللذان صادرا الأراضي ومنحها لجيوشهما. ففي سنة 467 قبل الميلاد عصفت ثورة بهؤلاء الجبابرة، وبدأ أصحاب الأرض يطالبون بعودتها إليهم. في هذه الفترة بالذات، وضع جورجياس وتيسياس الطريقة العقلانية للتحدث أمام المحكمة. فلنعد إلى أرسطو الذي وضع الأسس المتينة للبرهنة وذلك بتمييزه أربعة أنواع من البرهنة هي:

ARISTOTE : Rhétorique. III 1403b. traduction : C.E RUELLE. Ed librairie Française PARIS 1999.
15 – P 297/298

16 – Dictionnaire de rhétorique مرجع سبق ص111:
مرجع سبق ص111

1ـــــ البرهنة الجدلية التي يمكن أن تقدم:

أ ـــ المقدمات المنطقية كاحتمالات علما بأنها لم تكن كذلك أبدا.

ب ـــ خلق خاتمات لا تملك مقدمات منطقية.

2ـــــ البرهنة البرهانية التي تستند على شكل قياسي (قياس يستند إلى المحتمل والممكن الذي تكون فيه كل مقدمة منطقية مصحوبة بدليلها). والتعيين ينتمي إلى هذا النوع من البرهنة.

3ـــــ البرهنة الخطابية التي تستند على القياس الإضماري (قياس بمقدمة واحدة) ويسمى أيضا القياس الخطابي.

4ـــــ البرهنة العلمية التي تستعين بالقياس الإثباتي، وتستند على مقدمات منطقية مطروحة كحقيقية وأولية مطلقا[17].

فهذه الأنواع البرهانية الأربعة، في نظر أرسطو هي التي بها تتم عملية الإقناع والتي على الخطيب الالتزام بها ليدحض التهم الموجهة إليه وتوصيل البراهين والحجج التي تقنع المتحدث إليه.

ما نستخلصه من هذه النشأة للبرهنة هي أنها جاءت منذ العصور اليونانية والرومانية القديمة. أي إبان نشأة الفنون التعبيرية، التي تزامنت مع نشأة الفلسفة. فهي –البرهنة– إحدى الوسائل الأساسية في عملية الاتصال. ذلك أنها تقتضي متحدث ومستمع أو بلغة الاتصال الحديثة تربط باثا ومتلقيا. يقول فليب بريطون وجيل جوتيي: «ظاهريا أوضمنيا، تعتبر البرهنة كمضمون أو شكل لمضمون الاتصال.[18]». لكن هذا الاتصال ليس بسيطا. ولا يدخل ضمن الاتصال اليومي العادي. بل هو خاص، وخاص جدا. لأنه يقتضي استعمال المنطق والقلانية في تقديم البراهين مع مراعاة مقتضى الحال، أي: طبيعة التهم الموجهة للشخص الذي يكون بصدد تقديم البراهين. فهذه الأخيرة تتطلب منه أنْ يضعها في خطاب له نسيج تعبيري يوصل إلى النتيجة التي هي إقناع المتلقي/القاضي. فهذه العلاقة التي تعتبر اليوم حديثة في علم الاتصال، فإنها ليست كذلك. بل هي قديمة قدم الفلسفة اليونانية. بحيث نجد أرسطو هو المحدد الرئيسي لها. فهو قد وضع كل احتمالات وضعيات الاتصال. وهي الموجودة حاليا:

1- أنواع المستمعين:

أ- المستمع الحاضر للخطاب: هو المستمع إلى خطاب يسمى توضيحيا نموذجه المدح.

ب- المستمع الذي كان قاضيا لوضعية سابقة: قاض بالمعنى الحصري في إطار دعوى.. إذن فالخطاب ينتمي إلى الجنس القضائي.

ج- المستمع الذي هو قاضيا لوضعية مستقبلية: فهو عضو الجمعية العامة في ساحة العامة التي تنعقد فيها المجالس السياسية في المدن الإغريقية. الذي عليه أن يختار السياسة المستقبلية.

إن هذا المستمع يتلقى الخطاب من قبل متلق/متهم. لكن هذا المتهم عليه أن ينتج خطابا، فهذا الخطاب له مجموعة من المعايير والقوانين عليه أن يلتزم بها خلال بنائه لنسيج كلامه الذي سيوجهه إلى مستمعيه المذكورين آنفا وهذه المعايير هي:

أ- تلك التي تشدد على طبيعة المتحدث (l'éthos):

إن الإيتوس، كما يقول البلاغي ميشال ميير Michel Meyer «هو الذي يحقق الجنس القضائي، لأن الخطيب لن تكون له مصداقية إلاّ إذا أبان عن العدالة في براهينه أو أنه إذا كانت له ببساطة الأهلية للتلفظ بها مثلما

[17] –Dictionnaire de rhétorique P 57 مرجع سابق.

[18] - Philipe Breton، Gilles Gauthier . Histoire des théories de l'argumentation، La découverte، Ed Paris، 2000. p4.

هو شأن القاضي في المحكمة. كل ما سيقوله سيكون غير قابل للنقاش مثل الوقائع. إن الحدوث والحكم مرتبطان ومن هنا نمر إلى الدقة والعدالة[19].» . وهو أيضا إحدى الصفات الأساسية التي يجب أن يتحلى بها الخطيب ويتمثل في ثلاث خصال هي الحصافة والبر والفضيلة. ذلك أنه يكون من موقع المتحدث أي أنه متورط في عملية القول وهذا الارتباط بالقول هو الذي يفرض عليه مجموعة من الصفات: «إن الخطيب لا يمكن أن ينصح إذا لم يكن حصيف الرأي أو سديده، إذ بماذا يمكن أن ينصح المختل أو المغفل؟، وفي حال كون الإنسان حصيفا فلا يمكن أن ينصح إذا لم يكن فاضلا، فالأشرار لا ينصحون ولا يلتفت إلى نصائحهم. ولا يمكن أن ينصح إذا لم يكن حليما، إذ إن الكراهية قد تمنعه عن إسداء النصح. هذه الملامح الثلاثة المكثفة هي أساس الإقناع المستند إلى الجوانب الأخلاقية للخطيب أي الإيتوس[20].» . إن هذه الصفات الثلاث هي التي تجعل المتلقي أو المخاطب يقبل الخطيب. وقبول الخطيب ما هو في حقيقة الأمر إلا قبول الاستماع إلى الخطاب وعندما تحصل هذه النتيجة فإن الخطيب يكون قد أثر وشد انتباه المستمع وهذا هو مقصده ومنتهاه.

ب- تلك التي تشدد على طبيعة الخطاب ذاته (le logos).

إن عملية الإقناع تتم بالخطاب ذاته -كما يقول أرسطو- عندما نوضح الحقيقة، أو ما يظهر كذلك، بحسب الوقائع المُقنِعة المشتقة الواحدة تلوى الأخرى يضيف أرسطو[21].

ج- تلك التي تشدد انفعالات المستمع(lepathos):

بلاغيا هو إحدى وسائل بلوغ الإقناع. وهو بالنسبة إلى الخطيب يعني كل ما يؤثر في المستمعين: الحركات والمحسنات التي يمكن للخطيب استعمالها من أجل هذه الغاية. كما أن أرسطو يحدده كالتالي:«إن الأهواء هي الأسباب التي تجعل الناس متنوعين في أحكامهم وتثير العذاب واللذة، مثل الغضب، الشفقة والخوف وكل الأحاسيس من هذا النوع وإكراهاتها أيضا يكون»

إنه نابع من الخطيب ذاته لكنه يتجسد أو يتحقق فيما هو خارج عن ذاته كذات متكلمة وكذات تريد تحقيق تأثير في ما هو خارج عنها. الباتوس هو: «قابلية الموضوع بأن يكون هذا الشيء أو ذاك، كخاصية أو كمحمول إنه قابلية الموضوع الافتراضي لأن يكون خاصية ما وأن يكون مختلفا عن المواضيع الأخرى، وأن لا يكون أيضا»

فهذه العلاقة ليست بسيطة وإنما وجودها يقتضي نسبة من الوعي الفردي والجماعي بالفلسفة والخطابة والفصاحة وشؤون القانون. أما توفرها فيفضي بالضرورة إلى مجتمع واع وهو المجتمع الجدير بالفلسفة والديمقراطية.

[19] - POUGEOISE Michel : Dictionnaire de rhétorique. مرجع سابق ص126 .

[20]- الوالي محمد.الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية. منشورات دار الأمان الرباط.الطبعة الأولى 2005.ص 32-33.

[21] ARISTOTE Rhétorique [135-a]. Traduction de C-E. RUELLE REVUE PAR VANHEMLRYCK COMMENTAIRE DE B. TIMMERMANS P84.

تأخر سن الزواج عند الشباب الجزائري
بين الاختيار والاضطرار

محمد بوعليت

نحاول من خلال هذه الدراسة التصدي لتناول ظاهرة تأخر سن الزواج عند الشباب الجزائري، منطلقين في ذلك من طرح الافتراض التالي:

- تأخر سن الزواج اضطراري أكثر منه اختياري.

لأجل ذلك قمنا بدراسة ميدانية على عينة من الشباب العاصمي تتراوح أعمارهم بين 30 و49 سنة، حالتهم المدنية عزاب.

طريقة السبر كانت بواسطة الكرة الثلجية، أما الوسيلة المستعملة فهي استمارة المقابلة.

نتفق مبدئيا على المفاهيم التالية:

تأخر سن الزواج:

هو زواج الفرد لأول مرة في سن محصور بين متوسط سن الزواج لدى المجتمع والسن 49 سنة منقضية لأنه عند السن الفعلي 50 سنة تعد عزوبة نهائية، وهذا التأخر يكون لجدة كبيرة خاصة لدى المجتمع الذي متوسط سن الزواج فيه يكون كبير.

التأخر الإضطراري: تأخر الشباب عن الزواج رغم تجاوزهم سن الزواج والمحدد بأكثر من 30 سنة، وهو فعل لاإرادي نتيجة أسباب متعددة تنحصر في ثلاث أبعاد وهي إقتصادية، إجتماعية وتعليمية.

التأخر الإختياري: رغم توفر الظروف الإقتصادية والإجتماعية والتعليمية إلا أن الشباب بإرادته يتأخر في سن الزواج والأمر هنا يرتبط بالعوامل النفسية للشاب وحتى البيولوجية.

تمهيد :

سنتعرض إلى تحليل الافتراض المقدم أي" التأخر في سن الزواج لدى الشباب سببه إضطراري أكثر منه إختياري ".

– على هذا الأساس سنقوم في تحليلنا لهذه الفرضية إنطلاقا من متغير التأخر الإضطراري وذلك بالإعتماد على ثلاثة مؤشرات هي:

– السكن والظروف العائلية.
– المهنة والدخل.
– المستوى المعيشي.

1 – دور السكن والظروف العائلية في التأخر عن الزواج :

سنبدأ في قياس هذه الفرضية من مؤشر السكن والظروف العائلية ودورها في التأخر الزواجي وسيكون ذلك بعرض أهم المعطيات في جداول .

جدول رقم (1): يبين علاقة السن بنوع المسكن:

نوع المسكن / السن	فيلا	شقة في عمارة	منزل تقليدي	بيت قصديري	المجموع
30-34	19 %24 70،	46 70،%59	10 00،%13	2 60،%2	77 %100
35-39	12 %29 30،	26 40،%63	3 30،%7	-	41 %100
40-44	3 %25 00،	8 70،%66	1 30،%8	-	12 %100
45-49	-	5 %100	-	-	5 %100
المجموع	34 %25 20،	85 00،%63	14 40،%10	2 50،1	135 %100

نلاحظ من خلال الجدول أن الإتجاه العام يتمثل في نسبة 63 % من المبحوثين يسكنون شقة في عمارة وتتدعم هذه النسبة بـ 100% من المبحوثين سنهم ما بين 45-49سنة ونسبة 70،%66 من المبحوثين سنهم ما بين 40 – 44 سنة في مقابل هذا نجد نسبة 25%،20 من المبحوثين نوع مسكنهم فيلا وتتدعم هذه النسبة بـ29%،30 من المبحوثين سنهم ما بين 35-39 سنة .

*إن نظام البناء في الجزائر يعتمد على العمارات والتي إنتشرت بكثرة نتيجة السياسات التي إتبعتها الدولة، ولو تعرضنا لوضعية العمارات في الجزائر فسنجدها غير مساعدة لنظام الأسرة من حيث أنها تتميز بعدم الإتساع ومنه تساعد الأسرة البسيطة المتكونة من الزوج والزوجة على أقل تقدير، كما أن تواجد العمارات يرتبط بالمناطق الحضرية وبالتالي فان كل المبحوثين الذين يسكنون هذه الشقة يبحثون عن شقق أخرى عند إنفصالهم عن الأسرة. المثير في الدراسة الميدانية أولئك المبحوثين الذين يسكنون فيلات وهم متأخرون عن الزواج، الشيء الذي يؤشر بأن لا دخل لعامل السكن في التأخر عن الزواج مما قد يدل على أن الفيلا هي شبه عمارة نظرا لعدد سكانها، والأمر يختلف لدى المبحوثين الذين يسكنون المنزل التقليدي فهم عادة ما يرتبطون بالمناطق الريفية وفي المناطق شبه الحضرية .

جدول رقم (2): يوضح العلاقة بين الرغبة في العيش بعيدا عن الأسرة ونوع المسكن

نوع المسكن / الرغبة في العيش	فيلا	شقة في عمارة	(منزل أرضي) حوش	بيت قصديري	المجموع
نعم	30 9،%22	85 90،%64	14 70،%10	2 50،%1	131 %100
لا	4 %100	-	-	-	4 %100
المجموع	34 20،%25	85 00،%63	14 40،%10	2 50،%1	135 %100

نلاحظ من خلال الجدول أن نسبة 63% من المبحوثين يملكون شقة في عمارة وهذه النسبة تمثل إتجاها عاما وتتدعم هذه النسبة بـــ 64 %، 90 من المبحوثين الذين يعيشون بعيدا عن الأسرة في مقابل هذا نجد أن نسبة % 20،25 من المبحوثين يملكون فيلا و تتدعم هذه النسبة بـــ 100 % من المبحوثين الذين لا يعيشون بعيدا عن الأسرة .

إن أغلب المبحوثين الذين يعيشون في شقق في العمارات سيعشون بعيدا عن الأسرة بعد الزواج مما يؤشر لصعوبة الزواج عندهم خاصة إذا تعلق الأمر بصعوبة الحصول على مسكن وعلى غرار هذا نجد المبحوثين الذين يعيشون في فيلات لا ينوون العيش خارج الأسرة وإنما يريدون أن يبقوا داخل الفيلا حتى ولو تطلب الأمر العيش مع أسرهم، وهنا نعود لقيمة السكن في الجزائر وإرتفاع سعره فنستطيع أن نؤشر لذلك إنطلاقا من سعر العقار في الجزائر خاصة في منطقة العاصمة وغيرها من المناطق الحضرية الكبيرة .

ومنه فالمبحوثون لا يستطعون أن يشتروا سكنات من منطلق عملهم إلا إذا كانت هناك إعانات أسرية أو مساعدة من طرف الدولة إنطلاقا من نظام البرامج السكنية التي تعرضها الدولة .

إن النظرة التي يملكها بعض المبحوثين حول إستقلالهم السكني بعد الزواج تزيد من الأمور أكثر صعوبة وتعقيد مما سيكون هناك تأخر عن الزواج، وهذه النظرة لها أسبابها لأن الأمر في الماضي كان على العكس من هذا.

ويمكن ربط هذه الأسباب بعوامل التغير الإجتماعي إنطلاقا من تطور مستوى الحياة إضافة إلى التحول الإقتصادي والإنفتاح الإعلامي وهنا علينا أن نشير أن الإستقلال السكني بعد الزواج يخضع في غالب الأحيان لرغبات الطرف الآخر(الزوجة) .

جدول رقم (3) : يبين علاقة الزواج والعيش مع الوالدين مع الظروف العائلية

الظروف الزواج والعائلية / العيش مع الوالدين	نعم	لا	النسبة
نعم	12 00،%20	48 00،%80	60 %100
لا	25 30،%33	50 70،%66	75 %100
المجموع	37 40،%27	98 60،%72	135 %100

من خلال الجدول نلاحظ أن نسبة 72% من المبحوثين لا تسمح ظروفهم العائلية لهم بالزواج، وهذا يمثل إتجاها عاما وتتدعم هذه النسبة بـــ 66%،70 من المبحوثين لا يودون العيش مع الوالدين بعد الزواج ونسبة % 00،80 يودون العيش مع الوالدين بعد الزواج في مقابل هذا نجد 27 %،40 ظروفهم العائلية تسمح لهم بالزواج و تتدعم هذه النسبة بـــ 33%،30 من المبحوثين لا يودون العيش مع الوالدين بعد الزواج .

إن جل المبحوثين يقرون بأن الظروف العائلية لا تسمح لهم بالزواج وبالتالي سيعيشون مع أسرهم بعد الزواج ونجد الأمر العكس عند المبحوثين الذين تسمح لهم ظروفهم العائلية بالزواج ومنه سيعشون بعيدا عن أسرهم بعد الزواج، وهنا يربط المبحوثون الظروف العائلية بإمكانياتها المادية في كثير من الأحيان أو أسرهم رغم الظروف العائلية الصعبة، لها مبررات مالية.

إن المبحوثين الذين يفكرون العيش بعيدا عن أسرهم بعد الزواج أكيد هو العائق المباشر وسبب تأخرهم عن الزواج هو السكن بالدرجة الأولى وبالتالي حصر سبب التأخر في السكن أي أن تنفصل عن الأسرة لا بد من مسكن مستقل ومنه يربط هؤلاء المبحوثين الزواج بالسكن فقط وللإشارة هذا في أغلب حديث المبحوثين على حد تعبيرهم السكن ثم السيارة ثم المرأة بمعنى المرأة في المرتبة الثالثة وفي بعض الأحيان الثانية لكن يبقى السكن عامل مهم في إستقلال المبحوث بعد زواجه.

2- دور المهنة والدخل في التأخر عن الزواج :

على غرار المؤشر الأول سنقيس هذا المؤشر المتعلق بالمهنة والدخل .

جدول رقم (4) : يوضح الوضعية المهنية

وضعية المهنية	التكرار	النسبة %
متعاقد	30	% 22.20
مؤقت	25	% 18.50
دائم	44	% 32.60
يومي	27	% 20.00
بدون إجابة	09	% 6.70
المجموع	135	% 100

هذا الجدول يبين أن نسبة 32 %،60 من المبحوثين وضعيتهم في العمل هي بصفة دائمة وهذا يمثل إتجاه عام، في مقابل هذا نجد نسبة 22 %،20 من المبحوثين هم متعاقدون، ونسبة 20%،00 هم عمال بصفة يومية ونسبة 18%،50 هم عمال مؤقتون.

تلعب وضعية العمل دور مهم جدا في تفكير المبحوث في الزواج فهذا الأخير في الوقت الحاضر يرتبط أكثر بمتغير العمل ومنه لما تكون الوضعية في العمل مستقرة ومضمونة على حد تعبير المبحوثين يكون التفكير في الزواج أما في حالة عدم الإستقرار في العمل يكون عدم التفكير في الزواج، وعدم الإستقرار في العمل يرتبط بالمؤشرات التالية(متعاقد، مؤقت، يومي) كل هذه الوضعيات تبقى المبحوثين لا يفكرون في تكوين أسرة ومنه لا يمكن الإعتماد على عملهم في المستقبل .

وللإشارة هذه المؤشرات بوضعية العمل تعبر عن وضعية سوق العمل في الجزائر والذي يرتبط بالتحول الإقتصادي في الجزائر والجدول التالي يوضح توزيع المبحوثين حسب قطاع العمل سواء الخاص والعمومي .

جدول رقم (5) : يبين علاقة المستوى التعليمي بالوضعية المهنية:

الوضعية المهنية / المستوى التعليمي	عامل	بطال	أخرى	المجموع
بدون مستوى	19 50،%90	2 50،%9	-	21 %100
متوسط	32 40،%91	2 70،%5	1 90،%2	35 %100
ثانوي	34 %100	-	-	34 %100
جامعي	30 70،%85	4 40،%11	1 90،%2	35 %100
تكوين مهني	10 %100	-	-	10 %100
المجموع	125 60،%92	8 90،%5	2 50،%1	135 %100

من خلال الجدول نلاحظ أن الإتجاه العام يتمثل في نسبة 92 %60، من المبحوثين هم عمال وتتدعم هذه النسبة بـــ 100 % من المبحوثين مستواهم التعليمي ثانوي ونسبة 100 % من المبحوثين مستواهم التعليمي التكوين المهني.

في المقابل هذا نجد أن نسبة 5 %90، من امبحوثين هم بطالون وتتدعم هذه النسبة بـــ % 40،11 من المبحثين مستواهم الدراسي جامعي.

يمكن ربط الوضعية المهنية لتأخر الزواج كحالة إفتراضية لأن هذه الوضعية لها تأثيرات على المجالات الإجتماعية للأشخاص وخاصة لما يتعلق الأمر بالزواج، ومنه الأمر يزداد تأكيد لما نجد مبحوثين يعيشون وضعية بطالة حقيقية فالأن الشغل يعد بمثابة المفتاح الحقيقي لكل المشاكل الإجتماعية، خاصة وأن للعمل أبعاد إقتصادية كما له أبعاد إجتماعية تتعلق بتفاعل الفرد مع الآخرين، إضافة إلى أنه مربوط ببعد نفسي، لأن هذه الأبعاد الأخيرة تثبت الحتمية الحقيقية لتأثير الشغل في الأفراد.

إن المعطيات المعروضة في الجدول تبين لنا حقيقة وهي أن رغم للمبحوثين المستوى التعليمي المقبول (ثانوي) ولديهم أعمال إلا أنهم لم يتزوجوا وهذا له إحتمال من الجانب النظري وهو عدم تأثير متغير العمل في الزواج أو أن القدرة الشرائية مرتفعة والتي ترتبط بالواقع الإقتصادي نتيجة المرحلة الإنتقالية من الإقتصاد الإشتراكي إلى إقتصاد السوق وبالتالي نجد المبحوثين يلجأون إلى أعمال إضافية أو هامشية، أو لديهم يأس أصلا من الزواج وبالتالي يمكن القول لو ربطنا الزواج بالعمل لا بد من سياسة إجتماعية على المستوى الرسمي لأن واقع العمال اليوم من الناحية المادية لا يمكن أن تساعد في عملية الزواج .

جدول رقم (6) : يوضح الأسباب التي تؤخر الشباب عن الزواج

الشغل	التكرار	النسبة
نعم	76	29،% 56
لا	59	70،% 43
المجموع	135	% 100

نلاحظ من خلال الجدول التالي أن الإتجاه العام يتمثل في نسبة 56 %29، من المبحوثين يرون أن الشغل سبب في التأخر عن الزواج في مقابل هذا نجد أن نسبة 43%70، من المبحوثين لا يرون في الشغل سبب في التأخر عن الزواج .

إن معطيات الجدول هي تعبير وشرح للجدول السابق ولو أنها تتعلق بتمثل المبحوثين لمتغير الشغل ودوره في تأخر الزواج وعلى هذا الأساس نجد جل المبحوثين يتفقون على أن الشغل هو سبب في التأخر عن الزواج وهذه النظرة مأخوذة من تجاربهم الشخصية أو واقعهم المعيش.

ونفس الشيئ يمكنه القول عن المبحوثين الذين لديهم نظرة عكسية، وبين النظرتين يجب أن نشير إلى المبحوثين الذين يعملون ويقرون بأن العمل هو سبب التأخر عن الزواج وهنا لا يقصدون بالعمل وإنما يقصدون الأجر الذي يتلقونه، والأمر يزداد وضوحا في السؤال الذي يتعلق بالبطالة ودورها في التأخر عن الزواج فنجد غجاباتهم تبدء عكسية إذ جل المبحوثين لا يعتقدون أن البطالة لها دور في التأخر عن الزواج، وعلى هذا الأساس يمكن القول أن القدرة الشرائية هي التي تلعب الدور الحاسم في مثل هذه القرارات الإجتماعية .

جدول رقم (7): يبين علاقة الدخل الشهري بقيمة المهر:

قيمة المهر / الدخل الشهري	بدون إجابة	مرتفع	متوسط	منخفض	المجموع
بدون إجابة	-	8 90،% 88	1 10،% 11	-	9 % 100
أقل من 8000	-	2 00،% 40	3 00،% 60	-	5 % 100
من 8000 إلى 13000	1 50،% 2	26 50،% 60	16 20،% 37	-	43 % 100
من 13000 إلى 18000	-	23 90،% 47	24 00،% 50	1 10،% 2	48 % 100
من 18000 إلى 23000		05 70،% 41	2 70،% 16	3 70،% 41	12 % 100
من 23000 إلى 28000	-	3 00،% 50	2 30،% 33	1 70،% 16	06 % 100
أكثر من 28000	-	5 70،% 41	6 00،% 50	1 30،% 8	12 % 100
المجموع	1 70،% 0	72 30،% 53	54 00،% 40	8 90،% 5	135 % 100

الجدول السابق يبين أن نسبة 53 %30، من المبحوثين يرون أن قيمة المهر مرتفعة وتمثل هذه النسبة إتجاه عام وتتدعم بنسبة 88 %90، من المبحوثين لم يفصحوا عن قيمة دخلهم الشهري ونسبة 60 %50، من المبحوثين دخلهم الشهري ما بين 8000 إلى 13000 دج.

في مقابل هذا نجد أن نسبة 40 % من المبحوثين يرون قيمة المهر متوسطة و تتدعم هذه النسبة ب 60 % من المبحوثين دخلهم الشهري أقل من 8000 دج.

إن جل المبحوثين يتفقون أن قيمة المهر مرتفعة وذلك مهما كان دخلهم الشهري ومنه نجد أنه كلما كان الدخل الشهري منخفض كانت قيمة المهر مرتفعة، ولا يمكن الإقرار بالعكس، المهم ألا بعض المبحوثين والذين هم في الأصل لا يربطون الدخل الشهري بعملية الزواج، أو ليس لهم دراية بالواقع الإجتماعي، أو لديهم بعض متطلبات الزواج كالسكن، ومهما كان فإن للدخل الشهري لها دور في تأخر سن الزواج وربط الدخل بقيمة المهر خير دليل على ذلك .

يتجه أغلب المبحوثين إلى أن قيمة المهر مرتفعة وهذا الإرتفاع يرتبط بعدة أسباب سواء إقتصادية كالتحول الإقتصادي أو إجتماعية كالتمظهرات الخاصة بالعادات الإجتماعية، أو ثقافية تتعلق بخصوصية المنطقة، وهنا تطرح الإشكالية إذا كانت قيمة المهر مرتفعة فكيف هي تكاليف الزواج التي تتجاوز قيمة المهر أضعاف وهنا نجد المبرر في التأخر الزواجي .

وعلى غرار هذا نجد بعض المبحوثين ينظرون إلى قيمة المهر كونها متوسطة نظرا لإرتباط هذه الفئات ببعض العادات الإجتماعية أين نجد قيمة المهر تحدد مسبقا في بعض القرى هذه العادات ساهمت في إنخفاض قيمة المهر كما أن هذا لا ينفي أن هناك عوائق تتصل بالتكاليف الخاصة بالزواج بمعنى الإنفاق المسبق بضاعف في تكاليف الزواج أكثر .

وعلى غرار هذا نجد مبحوثين فعلا يرون أن قيمة المهر منخفضة نظرا للمستوى المعيشي الذي يتميزون به وهنا تأخرهم في الزواج لا يتعلق أساسا بالمهر وإنما يتعلق بعوامل أخرى.

وعلى هذا الأساس القيمة التي تتصل بالمهر تكون الحافز أو المعيق لعملية الزواج لأنها هي المفتاح الرئيسي في إقبال المبحوثين على الزواج .

3- دور المستوى المعيشي في تأخر سن الزواج:

جدول رقم (8): يبين المستوى المعيشي

المستوى المعيشي	التكرار	النسبة %
ضعيف	26	% 19.30
متوسط	84	% 62.20
جيد	21	% 15.60
ممتاز	04	% 3.00
المجموع	135	% 100

يبين لنا الجدول أن ما نسبته 62 %،20 من المبحوثين مستواهم المعيشي متوسط وهذا يمثل اتجاها عاما، في حين نجد أن ما نسبته 19%،30 من المبحوثين مستواهم المعيشي ضعيف ونسبة 5%، 60 من المبحوثين مستواهم المعيشي جيد ونسبة 3 % من المبحوثين مستواهم المعيشي ممتاز.

من خلال الدراسة الميدانية، فان جل المبحوثين يربطون المستوى المعيشي بالدخل الشهري وعلى هذا الأساس كانت إجاباتهم أن مستواهم المعيشي متوسط وهذا يربط بالأساس بالأجر كما يرتبط ببعض العوامل الاجتماعية التي تميز خصوصية الفرد لأن هذا الأخير إذ كان مستواه ضعيف أو جيد، فيقول متوسط، فضعيف كما تكلم أحد المبحوثين " معدناش ومايخصناش " .

أما الذين مستواهم جيد فيربطون الأمر"العين"، وعلى غرار هذا نجد مبحوثين يقرون بضعف مستواهم المعيشي وبالتالي هو سبب في تأخرهم عن الزواج وهناك حالة عكسية نجد مبحوثين مستواهم المعيشي مرتفع ولكن ليس هناك إقبال على الزواج، وفي الأخير نقول أن المستوى المعيشي له دور في التأخر الزواجي.

مع المستوى المعيشي للأسر، في حين نجد 12 %60، من المبحوثين يرون أن المهر يتماشى مع المستوى المعيشي للأسر.

جدول رقم (9): يبين دور الفقر في تأخر الشباب عن الزواج

الفقر والإمكانيات المادية	التكرار	النسبة
نعم	78	% 77،57
لا	57	% 22،42
المجموع	135	%100

الجدول التالي يبين أن نسبة 57 %77، من المبحوثين يرون أن الفقر والإمكانيات المادية هي سبب التأخر في الزواج وهي تمثل اتجاها عاما، في مقابل هذا نجد أن نسبة 42 %22، من المبحوثين لا يرون في الفقر والإمكانيات المادية سبب في التأخر عن الزواج.

إن تكاليف الزواج الباهضة، من إمكانيات مالية تجعله صعب الغاية بالنسبة لأغلب المبحوثين بمختلف مستوياتهم المهنية وحتى المستويات الاجتماعية فهو صعب حتى على الذي يتوفر على بعض الإمكانيات المالية فما بالك بالوضعية المزرية للفقراء وهذا ما نلمسه من خلال الدراسة الميدانية للمبحوثين الذين يرون أن الفقر فعلا هو سبب في التأخر عن الزواج، غير أن هذا الافتراض يصدم ببعض الأراء المخالفة بحيث نجد أناس فقراء وهم متزوجون أو مقبلون على عملية الزواج وهنا يسقط الافتراض الذي يرى أن الفقر سبب في تأخر الزواج .

ونفس الشيء إذا أحدثنا مقارنة للمجتمع الجزائري إبان الثورة وبعد الاستقلال وفي الوقت الحاضر أين نجد العائلات الجزائرية في القديم كانت جد فقيرة " الفترة الاستعمارية " ولم يكن هناك تأخر زواجي ملحوظ في حين في الوقف الحاضر نجد عائلات ميسورة الحال ولكن هناك تأخر زواجي واضح .

والمفارقة هنا لا تتعلق بالفقر وإنما تتعلق ببعض العادات الاجتماعية الجديدة التي تصاحب عملية الزواج " بروتوكولات الزواج"، وهنا الإشكالية تطرح على مستوى تغير الذهنيات وهو جزء من عملية التغير الثقافي .

الاستنتاج:

يبدأ نص الفرضية من كون " التأخر في سن الزواج لدى الشباب سببه اضطراري أكثر منه اختياري " وعلى هذا الأساس بدأنا في تحليلنا لهذه الفرضية من متغير التأخر الاضطراري الذي يحتوي بدوره ثلاثة مؤشرات هي : مؤشر السكن والوضعية العائلية ثم مؤشر المهنة والدخل ثم مؤشر المستوى المعيشي .

إن قياس مؤشر السكن والظروف العائلية في التأخر عن لزواج إرتبط بتحديد نوع السكن كما إرتبط بتبيين طبيعة الظروف العائلية والتي تركزت بالخصوص حول عدد الإخوة .

لقد تم تحديد نوع المسكن فيما يلي (فيلا – شقة في عمارة – منزل تقليدي – بيت قصديري) وعلى هذا الأساس وجدنا أغلب المبحوثين يسكنون شقق وهذا يرتبط بطبيعة السكن الرسمي في الجزائر، كما أن أغلب المبحوثين يسكنون عدد معتبر من الغرف وهذا يرتبط بالبيوت التقليدية، كما يجب الإشارة أن للمبحوثين عدد معتبر من الأفراد سواء كإخوة أو أفراد من الأقارب يعيشون في مسكن واحد، وإن أهم النتائج التي توصلنا إليها فيما يخص عامل السكن والظروف العائلية في التأخر عن الزواج:

- أغلب المبحوثين يسكنون شقق خاصة لدى فئة السن (45 – 49) سنة وذلك نسبة %100
- أغلب المبحوثين يسكنون في 4 غرف إلى 6 غرف) من 4-6 غرف بنسبة 45 % وتتوزع هذه الغرف على البيوت القصديرية أو التقليدية .
- عدد أفراد المبحوثين " 5 – 9 " أفراد بنسبة 72 %00، خاصة الساكنين في شقة بعمارة أو فيلا .

•بعض المبحوثين يسكنون بعيدا عن أسرهم فالذين يسكنون شقة في عمارة نسبتهم % 63 .

•أغلب المبحوثين يرون أن ظروفهم العائلية لا تسمح لهم بالزواج بنسبة 72%،00، ومنهم 66 %،70 لا يودون العيش مع أسرهم بعد الزواج .

من خلال هذه النتائج يتبين لنا أن السكن والظروف العائلية هما سبب في تأخر الشباب عن الزواج .

لقد تم قياس المهنة من منطلق وضعية العمل الموجودة في الجزائر (متعاقد – مؤقت – دائم – يومي – بدون إجابة) وجل المبحوثين يتجهون إلى العمل الدائم، كما تم قياس المهنة حسب قطاعات العمل (الخاص – العمومي – لحسابك الشخصي – بدون إجابة) وجل المبحوثين يتجهون إ'لى القطاع العمومي، كما أن القطاع الخاص له دور، كما تم تحديد الدخل الشهري حسب طبيعة الأجور في الجزائر(أقل من 8000 دج إلى أكثر من 8000 دج) ولمسنا هناك إمتناع عن الإجابة لدى بعض المبحوثين، أما أهم النتائج التي توصلنا إليها مايلي:

جل المبحوثين عملهم دائم بنسبة 32 %،00 ونسبة 22 %،20 متعاقدون ونسبة 20 %،20 بصفة يومية، ويمكن ربط هذا بالتحول الاقتصادي في الجزائر.

*وجدنا نسبة 40 % من المبحوثين يعملون في القطاع العمومي، ونسبة 29% ،00 يعملون في القطاع الخاص، ونسبة 24 % لحسابهم الشخصي وهذا يبين لنا مدى انتشار القطاع الخاص على القطاع العمومي .

– نجد نسبة 92 %،00 من المبحوثين عمال.

– نجد نسبة 56 %،29 من المبحوثين يرون أن الشغل هو السبب في التأخر عن الزواج .

– ونجد نسبة 57 %،77 من المبحوثين يرون في البطالة عائق في التأخر عن الزواج.

– إن الدخل الشهري للمبحوثين يتراوح ما بين 13000 دج إلى 18000 دج.

– يرى جل المبحوثين أن المهر مرتفع بنسبة 53 %،30 وهذا مهما كانت قيمة الدخل الشهري للمبحوثين، ومنهم نجد نسبة % 30،73 يرون أن الدخل غير كافي خاصة بالنسبة للزواج .

– كلما إرتفع سن المبحوث يرى أن الدخل غير كافي .

إن هذه النتائج المتوصل إليها تبين لنا أن المهنة ليست سبب في التأخر عن الزواج، وإنما قيمة الدخل هي التي تساهم في التأخر عن الزواج نظرا لضعف القدرة الشرائية في الجزائر.

لقد تم قياس المستوى المعيشي من خلال أنه (ضعيف–متوسط– جيد وممتاز) فجل المبحوثين حالتهم متوسطة كما تم قياس قيمة المهرمن حيث أنها(مرتفعة،منخفضة متوسطة) وتم قياس هذا انطلاقا من المستوى المعيشي كما ربط الدخل الشهري بالمستوى المعيشي فكانت أهم النتائج مايلي :

–إن المستوى المعيشي متوسط لجل المبحوثين بنسبة 62 %،20 ومنه نسبة % 30،53 من المبحوثين يرون أن قيمة المهر مرتفعة ونسبة 86 %،70 يرون أن قيمة المهر لا تتماشى مع المستوى المعيشي للأسر.

–كلما إزداد سن المبحوثين إزدادت الوضعية المعيشية تعقيدا رغم أن الدخل الشهري يرتبط بالمستوى المعيشي.

– جل المبحوثين يرون أن الإمكانيات المادية تؤخر عن الزواج فنسبة 57 %،77 يرون أن الفقر سبب رئيسي في التأخر عن الزواج.

من خلال هذه النتائج المعروضة نجد أن للمستوى المعيشي دور في التأخر عن الزواج.

يرتبط التأخر الإضطراري لعملية الزواج بعدم توفر السكن وعدد الإخوة وطبيعة المهنة والدخل والمستوى المعيشي، وهذا ما تم تبيينه في التحاليل السابقة وعلى هذا الأساس نقول أن الفرضية الأولى قد تحققت.

الأسطورة بين الحقيقة والخيال

أ/ حورية بوخريخة

عندما خلق الإنسان ووقف في هذا العالم، هوّم بعينيه نحو محيطه. رأى السماء ونجومها، ثم شاهد الأرض ومكوناتها من جبال وسهول ونباتات، فارتعد إذ أحس بألغاز ما يحيط به، وقد أرعبته الرعود والزلازل والبراكين، وأحاطت به الوحوش من كل صوب، فدفعه ذلك الرعب وتلك الوحشة إلى طرح أسئلة على نفسه ومحاولة الإجابة عليها، بربط ما حوله من ظواهر كونية بمسبباتها، حسب مقدرته العقلية التي لم تكن تستوعب آنذاك التعقيد، فجاءت تفسيراته تلك، مشكلة أساطير وعاها الفكر الإنساني عبر العصور بأشكال مختلفة فما الأسطورة؟

لقد تعددت المفاهيم الخاصة بالأسطورة وتباينت، فكان منها ذلك الذي نحا نحو جعلها مجرد شطحات خيالية خاصة بأعصر كان عقل الإنسان فيها لا يتعدى مرحلة طفولية[1]، أو أن الأسطورة كانت مجرد أكاذيب وأباطيل وضعت للتسلية وتمضية وقت طريف[2]. وفي العصر الحديث ظهرت دراسات أخذت تسلط أضواءها على هذا الموروث الذي ظل غامضا، مغلقا، عالما قائما بذاته، صعب الولوج إليه وقد مرت به مختلف الحضارات الإنسانية في عصور غائرة في القدم، فما هو كنه الأسطورة وكيف يمكن الربط بين عالمها وعالمنا الذي نعيشه اليوم؟

يرى كانط في كتابه "نقد العقل الخالص" بأن مناهج التفسير العلمي كلها تتبع واحدة من الطريقتين المتمثلتين في "مبدأ التجانس"، و"مبدأ التنوع". ففي الوقت الذي يرى فيه المنهج الأول أن الظواهر ذات نبع واحد مشترك وعام، يرى فيه المنهج الثاني أن هناك اختلافات شتى بين الظواهر، فهو يبحث عن هذه الاختلافات وحسب كانط فإن المنهجين غير متعارضين لأنهما عبارة عن صورتين ثنائيتين للعقل الإنساني الذي تتطلب المعرفة الخاصة به اتباع الطريقتين معا.[3]

وبتمعن التفسيرات المتعددة التي قدمت في القرنين التاسع عشر والعشرين حول الفكر الأسطوري، نلفي أمثلة خاصة بتطبيق الاتجاهين، ومنها ما ذهب إليه السير جيمس فريزر في الجزءين الأول والثاني من كتابه "الغصن الذهبي"، إلى أنه لا اختلاف بين الإنسان الذي يمارس الطقوس السحرية والعالم الذي يجري تجارب فيزيائية وكيميائية من حيث المبادئ التي يعتمدان عليها في طريقتي تفكيرهما وعملهما، فلا اختلاف في نظره إذا بين الساحر أو الطبيب البدائي وبين العالم الحديث.[4]

ويقول فريزر عن عمليتي السحر والعلم: "ويكمن وراء المذهبين إيمان ضمني -ولكنه حقيقي وراسخ- في وجود نظام واطراد في الطبيعة، فلا يشك البدائي في أن نفس العلل سوف تحدث على الدوام نفس المعلولات، وأن القيام بالطقوس المناسبة، بالإضافة إلى التعويذة المناسبة سوف يؤدي حتما إلى إحداث النتائج المرغوبة وهكذا... يبدو في العالم في كلا التصورين انتظام مؤكد في تعاقب الأحداث، وتبدو الأحداث خاضعة لقوانين ثابتة مما يساعد على التنبؤ وإجراء أي حساب دقيق... وقوانين التداعي حسنة في ذاتها، وهي ضرورية بصفة مطلقة لعمل العقل الإنساني، وإذا طبقت تطبيقا مشروعا فإنها تجيء بالعلم، أما إذا طبقت تطبيقا غير مشروع، فإنها تجيء بالسحر الأخ غير الشرعي للعلم."[5]

وإذا كان العلم والسحر في نظر فريزر هما توأمان مختلفان من حيث تطبيق قوانين التداعي فقط فإن "سير إدوارد بيرنيت تايلور" Sir

Edward Burnett Taylor يرى في كتابه "الحضارة البدائية" سنة 1871 أنه ومع تواجد الحضارة البدائية، فإنه لا وجود للعقلية البدائية، لأن هذه الأخيرة تضاهي العقلية المتحضرة إذ أن الاختلاف بين تفسير الإنسان القديم للعالم وتفسيرنا له، يعتمد على المادة التي تخضع لقواعد البرهان، وإذا ما فهمنا طابع هذه المادة، استطعنا أن نكون في موضع البدائي، وبالتالي نفهم تفكيره ونحس بمشاعره. ومن هنا فإن تايلور يرى بأن أية دراسة وثيقة للمادة الأثنولوجية[6] لن تعطينا نظرة كليّة عن الحياة الدينية السائدة هناك، ولكنها تقدم لنا وجهة نظر واحدة عن هذه الحياة العقائدية لتلك الفترة. [7]

غير أن هذه الرؤية يمحوها ليفي بريل برأيه المعاكس، الذي يقول بانعدام وجود مقاييس مشتركة بين عقليتنا، والعقلية البدائية، ذلك أن عقلنا يسلم ببعض القواعد ويراها ثابتة، في حين هي لدى البدائي مشوشة وغير واضحة، ذلك أن عقله "سابق للمنطقي وغيبي" يعيش في عالم مغلق يخصه وحده بحيث تعجز عقولنا على اقتحامه والولوج إليه حتى تحيط بما هو كائن به.[8]

إن نظرية ليفي بريل هذه تقضي على احتمال تحليل الفكر الأسطوري وفهمه، وتجعله مغلقا دوننا، لا تستطيع عقولنا النفاذ إليه أبدا، أو إرجاع بعض معطيات الأساطير إلى حقائق سيكولوجية بادية للعيان، أو معايير منطقية خاصة موضحة لما هو مبهم أمامنا في ذلك الموروث الذي يعود إلى القدم السحيق.[9]

لقد تكاثفت الدراسات بمختلف اتجاهاتها، من نفسية إلى لغوية وكذلك البنيوية... وركزت كامل جهودها على الأسطورة، مما جعلها تخلق علما خاصا بها سمي بعلم الأساطير أو الميثولوجيا La Mythologie، فتوصلت أبحاث عمالقة من علماء هذا الفن إلى حقائق غيرت من ذلك الإدراك الذي ينسج سابقا حول الأسطورة، بكونها مجرد خيال بينما بقيت فئة منهم متمسكة برأيها الأول لا تحيد عنه. فما هي حقيقة الأسطورة إذا، وما هي بعض الرؤى المتعلقة بها؟

إن الأسطورة صبغت بصبغة خيالية منذ نشوئها المبكر، وهذا ما دعا الناس في عصر النبوة إلى أن ينعتوا القرآن الكريم بالأسطورة إذ يقول تعالى في محكم آياته: ((ومنهم من يستمع إليك وجعلنا على قلوبهم أكنّة أن يفقهوه وفي آذانهم وقرا وإن يروا كلّ آية لا يؤمنوا بها حتى إذا جاءوك يجادلونك يقول الذين كفروا إنْ هذا إلا أساطير الأوّلين))[10]. فما تبرزه هذه الآية، هو وجود حكايات متداولة خيالية وكاذبة، دارت بين الناس في عصور غابرة، فآمنوا بها وهي لا تمتّ إلى الحقيقة بصلة، وذلك لأن الأسطورة تفسر "بمنطق العقل البدائي ظواهر الكون والطبيعة، والعادات الاجتماعية التي كانت سائدة قديما،[11] ويضاف إليها تأليه ما، وبعبارة أخرى فهي ليست سوى "تأليه للوقائع البشرية"[12]. فنحن نقرأ مثلا أن إبميثوس يملك مصنعا، فيه قوالب من مختلف الحجوم لصنع البشر[13]، فنتعجب لتلك المعلومة التي يعتبرها القدماء حقيقة بينما نعدها نحن من محض الخيال.

إن أحداثا كثيرة تخص الأسطورة لا تتقبلها عقولنا، التي غلفت بمنطق علمي يرفض الجدل، مما دعاه إلى إخراج الكثير من تقاليد القدامى عن دائرته، ووضعها في إطار الخيال الصرف، والأكاذيب الزائفة والتي منها على سبيل المثال لا الحصر، بعث زيوس، رب أرباب الإغريق بباندورا، حاملة صندوقا يحوي كل شرور العالم كهدية إلى بروميثيوس وإبميثيوس، وينفتح الصندوق فتخرج منه الشرور التي كانت تحدث صخبا قويا بداخله إلى العالم.[14] إنه أمر لا تتقبله عقولنا، مثله في ذلك مثل تعدد الآلهة التي تصعد إلى السماء، وتنزل إلى الأرض، وتحاور البشر، وتحولهم إلى حيوانات أو حشرات كفعل أثينا أو منيرفا ربة الحكمة والصناعة بـ "أراخني"، الماهرة في النسيج والحياكة إذ حولتها إلى حشرة العنكبوت من جراء الغيرة[15]

إن مثل هذه المعطيات الواردة في الأساطير، هي التي دعت ببعض العلماء إلى اعتبار الأسطورة ناتجة عن التخيلات الإنسانية، لكونها تعبر عن الأفق الفكري المحدود للإنسان قديما[16] ومن هذا المنطلق كانت الأسطورة لدى بعض العلماء "ظاهرة بسيطة للغاية، وأننا لسنا في حاجة إلى أي تفسير سيكولوجي أو فلسفي معقد...، فهي ليست من نتاج أي تأمل أو فكر..." [17] وإذا ما قلنا بأن الأسطورة صادرة عن الخيال الإنساني، فما الذي يبرر إذا نقصها وجوانبها الوهمية، التي تعد حماقات ناتجة عن قصور العقل الإنساني البدائي، وهو غباء استطاع أن يولد الأساطير قديما. ولكن هل يمكننا أن ننعت كل الحضارات القديمة من صينية إلى بابلية فمصرية ويونانية... الخ بالغباء والقصور في العقل؟[18].

إن الإجابة على هذا التساؤل هي من المسائل العويصة، إذ تتطلب الغوص في معطيات المادة الأسطورية، وفيما قالته عنها أقلام الأولين، الذين تعود كتاباتهم إلى الأزمنة الأولى، وهي كتابات تظل هي الأخرى محوطة بالإبهام، وباستفهامات شتى، إذ نأخذ على سبيل المثال منها، ما كتبه يوهيميروس في القرن الرابع قبل الميلاد بعنوان "التاريخ المقدس". وقد نسجت حوله أقاويل حتى اعتبرت نظرية يوهيميرية، تتعلق بالتأريخ للآلهة الإغريقية التي وجدت قديما، وأولها زيوس، الذي عد رب الأرباب فما هو إلا رجل عادي وبشري، اتجه من جزيرة كريت التي ولد فيها إلى الشرق، فمنحه الناس لقب الألوهية هناك، ثم عاد إلى بلده ومات. ومنذ ذلك الحين غدا زيوس إلها، بل هو ملك الآلهة الإغريقية جميعا بلا منازع. [19]

لقد أدت اليوهيميرية، التي تنحو نحو التاريخية، أكثر من ميلها باتجاه اللاهوت إلى خلق مسائل مختلفة، خاصة بتفاصيل الأساطير الوثنية[20] إذ جعلت الكثير من المؤرخين يرجعون الوقائع الأسطورية إلى حقائق تاريخية، "فالصراع الذي نشب بين أوزوريس وست، ثم بين ست وحوريس، إنّما هو مقابل لظهور ثلاث ممالك في مصر[21]" وأن هذه الممالك الثلاث سادتها صراعات من أجل الحكم، وكانت إحدى هذه الممالك بشرق الدلتا تحت حكم "أوزيريس"، أما تلك الكائنة بغرب الدلتا فيحكمها "حوريس"، بينما مصر العليا، أو مملكة الجنوب تحت يد ست، غير أن "حوريس" تمكن من قتل "ست"، انتقاما منه لقتل هذا الأخير لوالده "ست" "أوزيريس"، وقام "حوريس" على إثر ذلك بتوحيد الشمال والجنوب باسطا سلطته عليهما[22].

زيادة على هذا، فإن الكثير من الملوك القدماء قد أحاطوا أنفسهم بهالة من القداسة وفرضوا على الناس تبجيلهم، والركوع لهم، وتقديم لهم آيات، ودواعي الطاعة والولاء للرضا عنهم، وهذا ما دفع بمجتمعاتهم إلى تأليههم. ويذكر في هذا الصدد أن الشخصية الأسطورية "سالمونيوس" ما هو إلا ملك منطقة أبليز باليونان قديما، وكان يقلد الإله اليوناني "زيوس"، الذي تمر عربته بالآفاق، محدثة صوتا صاخبا، ذلك هو الرّعد، فكان هذا الملك (سالمونيوس)، يقوم بجر الأواني البرونزية وراء عربته، التي يجري بها على كوبري برونزي، ليصنع هو الآخر أصواتا مرعدة، وبرقا، غير أنه في الأخير لبس شخصية "زيوس"، وبنى لنفسه معبدا، وفرض على رعيته طقوس عبادته، وتقديم القرابين له[23].

وفي نيمي، وجد أيضا إله صغير، أو من الآلهة الثانوية، وهو "فيربيوس"، ومن الأسطورة يعرف بأنه البطل اليوناني "هيبوليتيس"، الذي كان ملازما للآلهة "ديانا" (عند الرومان)، أو "أرتميس" (عند اليونان)، غير أن "أفروديت" حاولت إغراءه، فصدها، فكان مصيره القتل بثور هائج، انقض عليه، فانقلبت عربته، إلا أن "ديانا" أخذته، وأعطته للحورية "إيليجيريا"[24] لترعاه، وتغير اسمه فأصبح "فيربيوس"، وهو نفسه القديس "هيبوليتيس" المذكور في التقويم الروماني، وقد

صدمته الخيل، ووطأته بقدميها في 13 أغسطس، وهو هذا البطل الإغريقي الذي كان في الأول شريرا وآثما، غير أنه تحول بعودته إلى الحياة إلى قديس مسيحي معروف في الكنيسة الكاثوليكية[25].

إن السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو أين التاريخ؟ وأين الأسطورة، فمن الواضح تلاحمهما وتشابكهما هنا، إلى درجة عدم إمكانية التمييز بينهما. ومن المحتمل مثلا أن تكون شخصيتا "هيبوليتيس" و"فيربيوس" قد حلت الواحدة منهما محل الأخرى، في مرحلة ما، وفرضت على الناس حضورها المقدس.

من جهة أخرى فإن النظرية الطبيعية أيضا قد ذهب متبنوها في آرائهم إلى أن الأساطير ما هي إلا تاريخ طبيعي للمظاهر الكونية، "ففينوس" مثلا ترتكب الزنا مع "مارس"، لأن ذلك عبارة عن اتحاد الحرارة، التي يمثلها شهر مارس مع الرطوبة المعتدلة التي تمثلها "فينوس". وبوجود الأساطير الاسكندينافية مثل "وودن" إله العاصفة، و"دونار" إله الرعد...، جعل بعض علماء الأساطير المتأخرين، يحيلون علم الأساطير Mythology إلى علم الظواهر الجوية Météorologie[26].

ونستنتج من كل هذا، أن البعض قد مزجوا بين التاريخ والأسطورة، معتبرين هذه الأخيرة مجرد وقائع تاريخية، حرّفتها العقلية البدائية، بينما كانت قراءة البعض الآخر للأساطير قراءة رمزية، إذ جعلوها تعبّر حسب آرائهم عن أمور كائنة في الطبيعة، أبى البدائيون أن يبوحوا بها علانية، فلجأوا إلى الرمز، في حين حاول البعض الآخر أن يمنطق الأسطورة، ويضعها تحت المجهر، ويقرن بينها وبين العلم الحديث من بعض جوانبها...، وردا على هذه الآراء والنظريات وبدءا بالاتجاه القائل بتاريخية الأساطير نقول بأن "كلود ليفي شتراوس" يتحدث بنفسه عن الخلط الحاصل بين الأسطورة والتاريخ وذلك حين يبين أن الأسطورة المدونة، الخاصة بأمريكا الشمالية والجنوبية، وبقاع أخرى من العالم، تنقسم إلى نوعين: نوع مفكك لا رابط بين الأساطير الواردة فيه، وآخر منسق ومنظم ومرتب، وهنا يطرح "شتراوس" سؤالا، حول ما إذا كانت هذه الأساطير قد جمعها ورتبها فلاسفة وحكماء لم نعثر عليهم في أي مكان، وأن حالة التفكك هذه كانت هي القديمة، أو أن حالة الترابط، التي تضاهي فيها الأسطورة الملحمة الشعبية، كانت هي العنصر البدائي القديم السائد، وأن الأساطير التي لا يسودها الإحكام والتشابه، إنما هي صادرة عن انحطاط وتدهور في التنظيم الجماعي[27]. وأكبر مثال على ذلك (رجال ميريك) المطبوع سنة 1962م في كتيمات، جمعت فيه حكايات أسطورية من قبل عامل حقول، حول ما جاء على لسان الزعيم "التسيميشي ولتر رايت"، حاكم منطقة نهر سكيتا الأوسط، وكتاب آخر طبعه زعيم تسيميشي آخر، هو "كينيث هاريس" سنة 1974م، وهما يحكيان حياة أسرة واحدة من الهنود. وبمقارنة التاريخ الذي نقله الزعيم "رايت"، والخاص بمنطقة سكيتا الوسطى، مع ذلك الذي طبعه الزعيم "هاريس" والمتعلق بأسرة تقطن سكيتا العليا في منطقة هيزلتون، لوجدنا هناك أوجه تشابه وأخرى اختلاف بينهما، إذ أن الكتابين يرويان قصة واحدة، لكن التفاصيل المتعلقة بها هي المختلفة. وانطلاقا من هذا يستخلص "ليفي شتراوس"، أن الاختلاف بين الميثولوجيا والتاريخ غير واضح جدا، لأن الأمر يعود إلى من يقوم بعرض الأساطير علينا، أو إيصال الأساطير الخاصة بأمريكا الشمالية أو أية منطقة أخرى من العالم إلينا، فتجيء في كل مرة مصبوغة بصبغة نفسيّة تخص راويها وميولاته وأهدافه ومعتقداته.[28]

إضافة إلى هذا الاحتمال الوارد في عرض الأساطير، وتبعيتها لراويها فقد يكون بعض من التراث الأسطوري، الذي وصل إلينا، إنما هو من إبداعات أدباء معينين، في حقب تاريخية ما، أي من محض الخيال، خلقته قريحة الأدباء، ولا يمت إلى الواقع الملموس في

شيء، والمثال على ذلك أن أبدى الدكتور زكي المحاسيني إعجابه بـ "بيير لوئيس"، الذي لجأ إلى الأدب الإغريقي، لتظهر في أدبه سيرة الحب لدى الإغريق في ذكره للغانية (منازديكا)، وفي ذكره أيضا للغانية (كريزيس) في قصة أفروديت، وهي من ابتكار خياله وتصوره الفني. وهو يرى بأن السنين قد تمر سراعا، ليأتي في يوم من الأيام واحد من العلماء، ويعتبرها أسطورة إغريقية، فيأخذ في البحث عن أصولها وتكوينها، وقد يأتي أحدهم في زمن قادم، فيفتش عن نسب (منازديكا) وأهلها، وعن أم (كريزيس) ونسبها وعائلتهما مع العلم أن (كريزيس) قد وردت لدى "لوئيس" مجهولة النسب، ألفت نفسها وحيدة على شاطئ الإسكندرية، تنتظر فارسها النحات (يمتريوس)، الذي أحبته، وضحت من أجله، وأخلصت له، ولم تقدر أفروديت نفسها على استمالة قلبه، لتجعله ذليلا لهواها العاصف[29].

أما الذين قرأوا الأساطير، على أساس أنها رموز لأمور طبيعية، فقد تصدى لهم بعض الدارسين، من أمثال "أليكسي لوسيف" الذي استنتج أن النظريات الكثيرة، التي ارتكز فيها أصحابها على هذا الفهم المجازي للأساطير، إنما هو عيب في نظره، وجد خصوصا في نظريات القرن التاسع عشر الميثولوجية والأنثروبولوجية، إذ يرى أن هؤلاء كانت قراءاتهم لأبطال مثل "أخيل" و"أوذيس" في "الإلياذة" و"الأوديسة"، على أنهم يمثلون ظواهر طبيعية متباينة، كالشمس في شروقها وغروبها، أو غيرها من الظواهر الجوية... فإن قراءتهم للأسطورة مغلوطة، ذلك لأن "الواقع الأسطوري واقع عملي، أصيل، وليس واقعا مجازيا، أو استعاريا، واقع حقيقي مستقل، وعلينا أن نفهمه قائما بذاته، عفويا وحرفيا كما هو تماما.[30]".

أما الذين حاولوا أن يمنطقوا الأسطورة، فإن البدائي لم يستخدم المنطق أبدا، وإلا لتفطن إلى الأساس المغلوط لتفسيراته، التي صبّها على الأشياء المحيطة به، كما أنه من العبث أن نحاول فصل السحر كعلم عن الأسطورة، لأنه في غالب الأحيان، يعبّر عن جانبها الفعلي أو الطقوسي بحيث لا تستقيم الأسطورة بدونه.

لهذا كله يقرّر البعض، أنه "لا جدوى من المعرفة اليقينية في الأساطير وحسبها أن تظل بلا عملية عقلية، فهي في لامنطقها... أكثر ثراء من تفتيتها وتمزيقها في سبيل أن نجيب عن سؤال صعب هو: أين الوقائع الحقة في الأسطورة".[31]

ومن هنا فإن غضب "أخيل" لا يمثل شيئا آخر غير غضب "أخيل"، وأن "نرسيس" هو ذلك الشاب الذي عشقته العذراوات، ومات وهو عاشق لصورته، التي يراها على وجه الماء وليس شيئا آخر.[32] ويظل الواقع الأسطوري قائم على الخوارق "يحكي تاريخا مقدسا، ويصور مواقع تضرب في العصور الخرافية، معانقة إلها ما، أو كائنا خارقا... [33]" وتظل الأسطورة، ملهمة الأدباء في أدبهم، ومرجعا لعلماء التاريخ في تأريخهم للشعوب وعاداتها وتقاليدها، فهي "ليست أقل غنى من المصادر التاريخية فحسب، بل تدعمها، وتعرفها بصورة أدق، لأنها صورة أمينة لنظام الكون والحياة[34]"، وتظل الأسطورة "تفر من مختبرات العلم إلى بستان الفن، وما كان لها في نسيجها، وما تثير من خيال وبدائع أن تخضع لبحوث العلماء، وإن تكن في بحوثهم جدوى تعطي القارئ والسائل جوابا عن أصلها وتطورها وطباعها أو بقائها في تراث الشعوب حتى اليوم، فإن دنيا الفن هي التي تحتضن الأسطورة، ومن الفن وحده خرجت الألوان الزاهيات التي حلتها ومحاجر العطور التي طيّبتها. [35]"

الهوامش:

1) أنظر فراس السواح، "مغامرة العقل الأولى"، دراسة في الأسطورة، سوريا أرض الرافدين، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، الطبعة الثالثة عشرة، سنة 2002، ص 19.

2) كل القواميس القديمة تعرف الأسطورة بأنها أباطيل، وأكاذيب ومنها "لسان العرب" لابن منظور و"المعجم المفصل" لمحمد التنوجي، الجزء الأول، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى

سنة 1993، ص 91.
3) أنظر إرنست كاسيرر، "الدولة والأسطورة". ترجمة د. أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1975، ص 21.
4) أنظر المرجع نفسه، ص 22، 23.
5) أنظر السير جيمس فريزر » The Golden bough، Sir James G. Frazer « ، "الغصن الذهبي". دراسة في السحر والدين، الجزء الأول، الطبعة الثالثة، نيويورك ماكميلات، 1935، ص 220.
6) الأثنولوجية Ethnology: علم يبحث في أصل السلالات البشرية.
7) السير إدوارد بيرنيت تايلور Sir Edward Burnett Taylor، "الحضارة البدائية" (primitive culture)، لندن 1871، الطبعة الأولى، نيويورك -هنري هولت 1874- الفصل الحادي عشر، ص 417-502.
8) أنظر ليفي بريل، "الوظائف العقلية في المجتمعات المتخلفة"، «Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures »-باريس فيلكس ألكان 1910- مقدمة الترجمة الإنجليزية: كيف يفكر الوطنيون- لندن ونيويورك – جورج ألين 1926.
9) أنظر إرنست كاسيرر، "الأسطورة والدولة"، ص 29.
10) سورة الأنعام – الآية 25.
11) محمد التنوحي، "المعجم المفصل"، ص 91.
12) شوقي عبد الحليم، "موسوعة الفولكلور والأساطير العربية"، دار النشر مدبولي، ص 49.
13) فيرجينيا هاملتون، "أساطير الخلق"، ترجمة أسامة إسبر، الطبعة الأولى سنة 2003، دار التوين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ص 109.
14) المرجع السابق، عينه، ص 115.
15) أنظر نبيلة إبراهيم، "أشكال التعبير في الأدب الشعبي"، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، الطبعة الثالثة، ص 34، 35.
16) أنظر زكي المحاسيني، "أساطير ملهمة"، دار المعارف بمصر سنة 1970، ص 12.
17) إرنست كاسيرر ، "الدولة والأسطورة"، ص 19.
18) أنظر: المرجع نفسه، ص 19.
19) أنظر: ك ك راثقين "الأسطورة"، ترجمة جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، باريس، الطبعة الأولى سنة 1981، ص 14.
20) أنظر المرجع نفسه، ص 17.
21) أحمد كمال زكي، "الأساطير"، دراسة حضارية مقارنة، دار العودة بيروت، الطبعة الثانية، سنة 1979، ص 50.
22) أنظر: المرجع نفسه، ص 50.
23) أنظر: محمد عبد الحميد أبو زيد، "الإنسان والأساطير و السحر"، (من وحي الغصن الذهبي)، لسير جيمس ج. فريزر، الجزء الأول، دال العالم الثالث، القاهرة، ص 91.
24) هي من الإلهات المساعدات للربة "ديانا" أو "أرتميس"، وهي ربّة المياه الصافية المتواجدة في الشلالات عند بحيرة في "نيمي".
25) أنظر: محمد عبد الحميد أبو زيد، "الإنسان والأساطير والسحر، ...." ص 14، 15.
26) أنظر: ك ك راثقين، "الأسطورة"، ترجمة جعفر صادق الخليلي، ص 24-27.
27) أنظر: كلود ليفي شتراوس، "الأسطورة والمعنى"، ترجمة جعفر صادق الخليلي، دار قرطبة للطباعة والنشر، الطبعة الثانية سنة 1986، ص 26.
28) أنظر المرجع نفسه، ص 31-34.
29) أنظر: زكي المحاسيني، "أساطير ملهمة"، ص 13، 14.
30) أليكسي لوسيف، "فلسفة الأسطورة"، ترجمة د. منذر حلوم، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، الطبعة الأولى سنة 2000م، ص 87.
31) أحمد كمال زكي، "الأساطير"، دراسة حضارية مقارنة، ص 123.
32) أنظر: أليكسي لوسيف، "فلسفة الأسطورة"، ترجمة، د. منذر حلوم، ص 87.
33) أحمد كمال زكي، "الأساطير". دراسة حضارية مقارنة. ص 50.
34) إبراهيم الحيدري، "النظام الأبوي وإشكالية الجنس عند العرب"، دار الساقي، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى سنة 2003، ص27.
35) زكي المحاسيني، "أساطير ملهمة"، ص 13.

الشاعرة السوفية "زبيدة بشير" شاعرة العواطف المكلومة

أ. نوار محمد

شاعرة جزائرية أبا عن جد، تقيم في تونس الشقيقة، لمعت في الساحة الأدبية ودخلت عالم الكبار، وقدمها شعرها منذ عقود.. رغم البيئة المغلقة التي نشأت فيها، وكانت تنشر شعرها باسم مستعار هو << لمياء>> وذلك لتخفي وجهها وراءه خشية نقمة والدها الذي كان لا يشجعها على السير في هذا الطريق، ولكنها بفضل مثابرتها وصمودها تغلبت على كل العواصف وشقت طريقها فشاركت في المسابقات ونالت الجوائز، وكتب عنها النقاد، واستضافتها عواصم عديدة، والتقت بالدكتورة عائشة بنت الشاطئ (عائشة عبد الرحمان)، وأطلقت عليها <<شاعرة العواطف المكلومة>> وكما التقت بالشاعر احمد رامي الذي قدمها إلى الأوساط الأدبية في مصر، وكذلك يوسف السباعي وعبد الرحمان الشرقاوي ونزار القباني وغيرهم. وسنَّ مركز البحوث والدراسات والتوثيق والإعلام حول المرأة (الكريديف) الموجود في تونس، جائزة تسمى باسمها، تمنح جائزة زبيدة بشير سنويا في عيد المراة (08 مارس) لاحسن انتاج نسائي او علمي.. تكريما للشاعرة التي كانت أول امراة تصدر ديوان شعر في تونس سنة 1968م تحت عنوان : حنين. وترجمت أعمالها بالروسية في انطولوجيا شعراء شمال إفريقيا والعالم العربي ومحور هذه الترجمات 48 شاعرا من سبع بلدان وهي كما يلي: الجزائر، مصر، ليبيا، موريتانيا، المغرب، السودان وتونس .

واستهلت الانطولوجيا بنشيد الثورة الجزائرية "<< قسماً>> لمؤلفه مفدي زكرياء اكبر الشعراء سنا. **من الجزائر:** مفدي زكرياء، محمد ديب، البشير الحاج علي، مالك حداد، كاتب ياسين، أبو القاسم سعد الله، محمد الأخضر السائحي، آسيا جبار، رشيد بوجدرة، حمري بحري، احمد حدمي، ازراج عمر ومحمد الزتيلي. **من تونس:** محمد العروسي المطوي، الميداني بن صالح، مصطفي الفارسي، نور الدين صمود، وجعفر ماجد ويوسف رزوقة والمرأة الوحيدة زبيدة بشير.

قال عنها الرئيس التونسي الحبيب بورقيبة أثناء استقبالها منوها بموهبتها ونبوغها: عندما يذكر التاريخ هل يقول زبيدة عاشت في زمن بورقيبة أم بورقيبة عاش في زمن زبيدة؟ لا تنسي أن سيف الدولة عرفه الناس من خلال المتنبي وليس العكس!!

وشحت من طرف الرئيس زين العابدين بن علي بوسام الجمهورية.

منذ صغري كنت اسمع عنها عندما كنا في تونس نقطن بحي الجبل الأحمر، وكان والدي : نوار بلقاسم رحمه الله، الذي كان يعمل خضارا في سوق<< لافيات >>المشهور والقريب من الإذاعة التونسية، يذكرني بها عندما يسمعها في الإذاعة تنشِّط، ويقول لي إنها شاعرة سوفية موهوبة ونابغة ومثقفة تملك كنزا من المعلومات الثمينة.. تعشق الأبجدية، حطمت الصخر للوصول إلى هذه المكانة مفندة عدة اتهامات ومنها الغرور الذي لا تعرفه ولا تؤمن به وليس له مكان في عالمها.. فهي ترفض هذا الادعاء بقولها : ليس لدي غرور ولكنه احترام الذات والاعتزاز بالكرامة .

ما خانني التعبير حيث أردتـــه ***
فالحرف مملكتي وتاج فضائلي

إن كان لا يرجى لمثلي نائـــــــــل***
فالمجد عندي لا يقاس بنائـــــــــل
طوبى لمن جعل السلام شريعة*** يسمو
بها عن كل نيل زائـــــــــــل
الضمير المطمئن خير وسادة للراحة.

جمعتني الصدفة بالشاعر عمر البرناوي قبل رحيله الى جوار ربه، في الندوة الفكرية محمد العيد آل خليفة في طبعتها السابعة التي جرت بكوينين، وكنا نتجاذب أطراف الحديث، وإذا به يسألني عن ما سمعه عني حول مشروع كتاب أتحدث فيه عن المرأة السوفية وعلاقتها بالعادات والتقاليد تحت عنوان: جدتي.. في دائرة الفلكلور، وكانت من بين النساء اللاتي سألني عنها هي الشاعرة السوفية زبيدة بشير القيمة في تونس، رائدة الكتابة النسائية في الشعر التونسي، وصاحبة ديوان <<آلاء>> 2002 م، فعلمته بأنني ذكرتها من ضمن الأوائل في الإعلام والتنشيط الإذاعي والشعر الفصيح..

فالمرحوم عمر البرناوي يعتبرها من الشاعرات الجزائريات المحترمات اللائي أبدعن وقلن الشعر خارج الجزائر بروح سمحة وعواطف مكلومة.. فأوص بها خيرا وقال: ارحموا من يحن حنينا كبيرا إلى وطنه ويتعذب بصمت، فهي تقول عن نفسها: لا احلم بيوتوبيا أو المدينة الفاضلة ولكن بانتصار كل ما هو طيب وجميل في الحياة فمن عمق الظلام ينبجس النور ومن الانكسار يولد الانتصار ومن الفحم يستخرج الألماس.

ستشرق الشمس مهما اشتدت الظلم
وجرحنا في رحاب الامن يلتئم
فننشر النور في ذات كوكبنا
كأننا من ظلام الأمس ننتقم

ولدت زبيدة بشير في 08 فيفري 1938م، بمدينة ساقية سيدي يوسف المناضلة، ونشأت في عائلة <<قمارية>> محترمة ومحافظة ومتواضعة تسمى بـــ <<آلْ السَّى >> (وأصبحت الآن تلحيــڤ)، ويشهد لها الجميع بالورع والثقافة والإنشاد الديني، وتحفيظ القرآن الكريم للناشئة.. والارتباط بالزاوية التجانية. إن صعوبة المعيشة في سوف هي التي أجبرت والد الشاعرة للهجرة إلى تونس والتنقل في عدة مناطق فيها حتى استقر في العاصمة في سكن بحي سيدي عبد السلام العتيق .

لم تتلق تعليمها مدرسيا، بل انطلقت من الكتاب وحفظت القرآن الكريم، وثقفت نفسها في البيت تثقيفا ذاتيا، معتمدة على أمهات الكتب الأدبية والدواوين الشعرية والقواميس اللغوية على رأسها لسان العرب لابن منظور.. وتعلمت قواعد اللغة وتفتقت موهبتها الشعرية وحفظت الكثير من عيون الشعر القديم، وهذا ما ساعدها على تنمية التخيل والإدراك والتفهم.. وتلقت التوجيهات الشعرية من الأب الروحي لها، الشاعر مصطفى خريف، الناصح الأمين، والموجه البارع، والحارس الوفي، الذي حماها من الطابور الخامس(أعداء نجاح الشاعرة الذين استكثروا عليها أن تكون مبدعة من النوع الراقي والعالي، وصاحبة مكانة في الذاكرة العربية).

عملت مذيعة، ومنتجة، ومنشطة إذاعية منذ عام 1958 حتى 1984، ثم تفرغت لأعمالها الأدبية.. ظهرت بدايتها الشعرية عام 1956م بعد أن انتقلت مع أسرتها إلى العاصمة.

فازت بالجائزة الأولى من إذاعة باريس العربية 1956، والجائزة الأولى من إذاعة تونس 1956م.

شاعرة استثنائية بكل المقاييس، شاعرة عصامية تحدت الأمية، تنم قصائدها عن رهافة حس ورقة شعور وشاعرية فياضة ونبوغ متفرد..

زبيدة بشير، أكدت شاعريتها منذ بدايتها، وهي تتحدى كل القيود، وتحطم كل السدود والعراقيل التي فرضها عليها مجتمعها الضيق، وأستطاعت أن تفتك حريتها بجدارة واقتدار وهي في عنفوان شبابها.إنها مثال حي المرأة العصامية التي استطاعت أن تثبت وجودها وتنحت بأظافرها وكل حواسها شخصيتها كما تريد هي..لا كما يريد الآخرون..

فهي إنسانة ومبدعة، جمعت في تمازج عجيب بين القوة الضعف..سيطرة العقل وطغيان المشاعر.. رهافة الحس وجبروت الجلد.. مجموعة متناقضات متباينة ومع ذلك استطاعت أن تحقق المعادلة الصعبة لتعايش متلائم مع النفس ومع الآخرين، أما المبدعة فهي راهبة الشعر وقديسته.. في محرابه تتطهر الروح وتسمو النفس فينطلق الوجدان في ملكوت نوراني لا يخضع للمقاييس البشرية.

يطلقون عليها أسم الشاعرة الغائبة الحاضرة لكن رغم غيابها فهي تكتب.. للصمت رسالة لا يفهمها الكثيرون. ترفض الإجابة عن عديد الأسئلة الخاصة كالحب في حياتها والعراقيل التي إعترضتها ومعاناتها وعلاقاتها بالإعلام وحياتها الشخصية ورأيها في شاعرات اليوم وغيرها.

وهذه بعض الأبيات كتبتها وعمرها 13 سنة من ديوان<< حنين>>.

عيَّروني نكرات الجهل
والحمق بحزني وشجونـــــــــــي
فاتركوني لا أنا منكم..ولا
فيكم خليق بحنيـــــــــــــني
لي ديني غير أديان الورى
في ثورتي أو في سكوني
دينكم حقد وبغض..وأنا
الإخلاص دينــــــــــــــي

***

في بلادي كم يشقى الأديب
الحر من البـــــــــــلاد
واعتقادي أن شعبي ألف
التصفيق لا فهم المبـــــــــادي
لن أنادي بالذي يعلمه حقا
ضميري وفـــــــــــؤادي
ولنعش يا شعب موصوما
بذل وإضطهـــــــــــــــاد

تقول عن الشعر: الشعر ليس سلعة استهلاكية تنتجها المصانع والمعامل وتتطور بالتقنيات الحديثة فنستغني عن القديم بالجديد.الشعر لغة الروح ولسان الوجدان وخفق القلب ونبض الحياة مهما طال الزمن وتغيرت الظروف فحين نقرأ هذا البيت البليغ للمتنبي الذي كتب قبل ألف عام:

إذا أنت أكرمت الكريم ملكته*** وان أنت أكرمت اللئيم تمرَّدا

أو هذه اللوحة التي جمعت بين جمال الصورة وبلاغة التعبير:

فوددت تقبيل السيوف لأنها *** لمعت كبارق ثغرك المتبسم

هذا الشعر لم يقله احد من شعراء <<الحداثة>> والتجديد، بل شاعر اسود موغل في القديم عاش في الجاهلية هو عنترة بن شداد.. من من الرجال لا يتمنى أن يناجي حبيبته بهذه الرقة والنعومة والسلاسة والأدب الرفيع؟ ستظل باقة الزهور أغلى بكثير من الرغيف على تباين الحاجة لكليهما. فالشعر هو (الرئة الثالثة) التي أتنفس بها كلما هزني شيء سلبا أو إيجابا وملاذي في حالات الخوف والأمن والغضب والرضا .. ومهما طال الزمن وانتشرت ثقافة الصورة تظل للشعر مكانة المتميزة ووقعه الجميل. تقارن بين زبيدة بشير المذيعة وزبيدة بشير الشاعرة فتقول: أحببت العمل الإذاعي وأديته بشغف وحماس ولما واجهتني ضغوط أحسست أنها ستؤثر على

حبي له وربما على حسن أدائي الذي تعوده المستمعون فضلت الانسحاب.. عندها استأثرت الشاعرة بالمذيعة وحققت لي أو حققت لها أمنية طالما هفوت إليها وهي التفرغ للأدب وهذا حقق لي مزيدا من النجاح والتألق فرب ضارة نافعة:

إن اليمامة حين رف جناحها*** لم تبق عن قمم الجبال بمعزل

بل زانها التحليق وهي جريحة *** لينالها فخر الريادة بي، ولي

زبيدة بشير تقول عن نفسها:

<<أنا طائر الفينيق الذي كلما احترق تجدَّد>>.

<< طائر الفينيق>> عنوان قصيدة للشاعرة وديوانها الثالث ولمن لا يعلم الفينيق هو: تقول الأسطورة انه طائر نوراني عاش في الجنة وأراد أن يعرف الأرض فلما رأى ما فيها من أهوال صرخ صرخة قوية من الألم والغضب فاحترق. ولكن من رماده خرجت بيضة انبعث الطائر منها أقوى وأجمل .. ولطبيعته النورانية ظل هكذا كلما احترق انبعث حياً. وقد شبهت نفسي به.

ترفض تقسيم الأدب إلى أدب نسائي وأدب رجالي فتقول: الإحساس الإنساني والمواهب الخلاقة لا تختلف بين الرجل والمرأة. فالإنسان هو الإنسان، وليس لي طقوس على الإطلاق فالقصيدة تملكني ولا املكها.. أنا لا اكتب عندما أريد ولكن اكتب عندما يسيطر علي هاجس الكتابة، تنبجس القصيدة من داخلي متكاملة بموضوعها وبحرها وقافيتها بل وبعدد أبياتها مع بعض التعديلات الطفيفة عند مراجعتها..

- على ضريح الحب:

الأمر أمرك إن رأيت سعادتـــــي

والرأيُ رأيك إن رضيت شقائي

أهواك دوماً في السعادة والشقـا

لكنَّ حبي لن يُذَلّ إيـــــــــائي

قسما بحبك ما رضيت بذلـــــــة

لي في التكتم لذة الإفشــــــــاء

إني لقيت من التعاسة في الهـــوى

ما لو تزايد لاستحـــال عزائـــــي

لكن... صُدِمْتُ بان حبك زائـــــف

لا يستحق عواطفي ووفائـــــــــي

فاترك هواك لكل بائعة هـــــــوًى

أنا لا أبيع عواطفي وحيائـــــــي

- النبراس: تتضمن قصيدة النبراس الانتصار على الألم والتفوق على الأحزان.<< فالضربة التي لا تقتلك تقويك>> فعند الشاعرة الألم ليس مذموما دائما ولا مكروها أبدا، فقد يكون خيرا للإنسان أن يتألم.. وان الشاعر الذي ما عرف الألم ولا ذاق المر ولا تجرع الغصص، تبقى قصائده ركاما من رخيص الحديث، وكتلا من زبد القول، لان قصائده خرجت من لسانه ولم تخرج من وجدانه، وتلفظ بها فمه ولم يعشها قلبه وجوانحه.

وهذه بعض الأبيات:

أمسكت بالجمر في كفي فما احترقت***وان بدت في عيون الناس تحتـــرق

لأن عنصرنا في البدء متّحـــــد*** فالنار بالنور تزكو حين ينبـثـــق

يا لاحتراق الأماني في براعمهـــا***يغتالها الصمت.. لا نور ولا عبـــق

هل ضاع منا أوان كان يجمعنـــا***على التصافي..به نبقى ونفتـــــرق؟

أصابنَ الجدب حتى في مشاعرنـــا***كأننا في مســــار التيه نستبـــــق

طبع الكريم إذا ما الدهر ضرســـه***يبقى كريمــــا.. وان ضاقت به الطـــــرق

مناقب الناس ما تخفى ضمائرهــم***وليس ما يدعيه العاجــــز النـــــزق

فللمقادير شان ليس ندركـــــه***وللمحاذيـــــر باب ليس ينغلـــــق

- في سنة 1968م دعيت الشاعرة من طرف بلدية ساقية سيدي يوسف للمشاركة في إحياء ذكرى الساقية الجريحة(08 فيفري 1958)- من غريب الصدف أن 08 فيفري هو تاريخ ميلادها – في الطريق إليها انتابتها مشاعر متباينة، مزيج من الفرح والحزن.. اللهفة والخوف.. اللهفة إليها.. والخوف عليها فقد بلغها أن الساقية التي تعرفها وقضت فيها طفولتها أصبحت ركاما.. وبنيت قريبا منها <<ساقية>> أخرى.. ورغم معرفتها المسبقة بذلك صدمت بشدة وشعرت بالغربة والضياع.. بحثت عن قبر أختها بين الركام (قد يكون هو وقد لا يكون) وأمامه انهمرت باكية بحرقة ولوعة عليهما معا.. أختها والساقية، في الليل رغم المأدبة الفاخرة التي أعدت لها لم تذق شيئا وبقيت واجمة رغم محاولة الجميع التخفيف عنها، وعندما انفردت بنفسها انهمر الحزن شعرا.. قصيدة طويلة نشدت بمجلة <<الفكر>> بتاريخ

08-03-1968 منها هذه الأبيات:

أحقا أذل شموخك عـــــــــــات***وفي حق صفوك قد أذنبا؟!

وأزعج فيك هدوء الصبـــــــــاح***فلم تقبل الشمس أن تغربـــا

بحقك.. هل عاش فيك الطغـــــــاة***أساقية اليوسف المجتبى!

وأطفالنا الغر أضحوا يتامـــــــــى***ووجه الزمان غدا مرعبا!

إذاك لان الجزائر منـــــــــــك***تلاقي الحمى الأمن الطيبا؟

ولم تجرؤ على العودة إليها مرة أخرى.. وخلاصة القول فشاعرتنا المحترمة والرقيقة، قيدومة الشعر التونسي، التي ساهمت في تعبيد الطريق أمام المرأة التونسية والمغاربية في مجال الإبداع، اختارت بمحض إرادتها الابتعاد عن عالم الأضواء، والمظاهر الاستهلاكية الفارغة التي شملت كل شيء، وأصبحت تسيطر على تصرفات الناس وسلوكهم، مما أدى إلى ظهور نمط الذات المعتمدة أو المواجهة بالآخرين، ولا تعتمد في تقدير نفسها على محددات داخلية بقدر ما تعتمد على أحكام الآخرين وقبولهم لها. وهكذا تحولت إلى ذات خاضعة لا تملك من أمر نفسها شيئا.. وكذلك الارتماء في أحضان العبادة والتصوف والتأمل في هذه الحياة الفانية التي لم تكتمل لأي إنسان.

لكل شيء نهاية، فالدمعة نهايتها بسمة والبسمة نهايتها دمعة، فالحياة بسمة ودمعة انتظرهما في صفحات القدر.

المدينة بوصفها أفقيا شعريا للخطاب السردي

عراب أحمد

إن فضاءات المدينة على اختلاف تشكيلاتها منظور إليها كما لو أنها نصوص، تتيح مقروئيتها رصد جوانب خفية تتعلق بسيرة إنسان في علاقته بالمدينة، باعتبارها صورة منه، ومن ثمة يمكننا قراءة هذه الأخيرة وفق سيّاق لا يخرج عن فضاء النص، بحيث تكون أشبه بقراءتنا لنصوص أخرى، وعلى سبيل التقدير يمكن أن يكون « فضاء المدينة من جهة موضوعا لخطاب صريح أو ضمني»**(01)** ينفتح على قراءات تُحمل على تأويلات تتحقق فيها غاية الإبلاغ وشهوة الإمتاع، بواسطة انتقاء نصوص تخترق صلابة الواقع نحو رحاب المتخيل، وإن كان ذلك مما«يتطلب مجهودا جماليا ووعيا بالواقع، ويتطلب هاجسا معرفيا وجماليا وبحثا في التقنيات»**(02)**

إن المدينة في تعايشنا معها واقعا وحلما، فضاء حضري متعدد الوظائف متباين النوازع والأهواء، نسق من العلامات مصنف ضمن قائمة خطاب المجتمع، وعلى هذا الأساس ينبه حسن نجمي على ضرورة قراءة وفهم ما ينبغي أن تفصح عنه المدينة، كونها واهبة نفسها للخطاب أو للنص.» **(03)** على تعدد أنماطه مستمدا مقوماته مما توفر لدى الكاتب من تقنيات الصياغة، وأدوات التشكيل الفني ليضفي عليها إحساسه وتجربته ووعيه بإمكاناتها الخلاقة، بحيث يغدو في حدود الممكن تقفي آثارها الجمالية ما دامت «اللغة تمنح من تلقاء ذاتها إمكانات مجازية عديدة»**(04)**خلاقة على مستوى بنية القصة.

إنّ المدينة التي تستوعب مضامين الخطاب السردي تعد خامة طيّعة قابلة للتشكّل، ومجالا حيويا للحكي، وعليه « فما النص الأدبي إلا كالمدينة » **(05)**على رأي صالح القرمادي، يتيح للقاص فرص المناورة عن طريق استخدام تقنية ترتيب المشاهد والأحداث، وفق ما تقتضيه الصورة السردية لاستعراض جماليتها من جهة، وإعادة انبعاثها من جديد كما هي مرتسمة في المشهد الأدبي.على اعتبار أن «السرديات نوع من الشعرية المحصورة، تقتصر على الواقعة الروائية» **(06)** بالدرجة الأولى.

وليس بالجديد إذا اعتبرنا أن الشعرية بحث في تقنيات وقوانين الخطاب، وفيما تعنيه لدى الكتاب الحداثيين قد«تسطع أو تحتدم بمواجهتها، أو مزاوجتها بالنصوص الوثائقية التقريرية، ببيانات صحفية يوميات مذكرات إحصاءات أوصاف طبوغرافية تحقيقات وتأريخات...» **(07)** تستلهم الباث، على تقدير« أن المدينة تقدم مادة مشهدية خصبة ومغرية للقاص» **(08)** وفي الآن نفسه تستهوي المتلقي باعتباره شريكا في عملية خلق النص مرة وإتمام الصورة الإبداعية مرة أخرى، وإن ليس بنفس الحدة والدرجة ليكتمل العمل وتتشكل الرؤية الشعرية.

يبقى النص أولا وأخيرا وليد تجربة ذاتية ،تتجسد من خلاله الكثير من الرؤى الفنية الجمالية، كونه- النص-« يحيل من جهة أخرى على خصوبة متخيل الكاتب في تقديم عالم تخييلي يرصد من خلاله قمة العلاقات الإنسانية، التي بدأت تنحصر في سياق

المتغيرات السوسيو اقتصادية، وسلطة المكان في تحدي سلوكات الفرد» (09)، لعل هذا ما تسعى الاستفادة منه الشعرية الحديثة في تناولها"**لشعرية المدينة**"، انطلاقا من دراستها لقيم الفضاء المكاني ودلالاته المتشذرة عبر زخم الأمكنة المدينية، على تنوعها وكثافتها، وفق قراءة متبصرة، تعنى بقضاياها، وإشكالياتها الفنية الأدبية برؤية حداثية، بحيث ينهض من خلالها حديث المدينة في المسرود الأدبي، على ثنائية الهدم والبناء، بين ما هو مادي آيل إلى التصدع والتداعي، يتحلق حول ما نسميه بنيانا مدينيا حضاريا يخص الآلة الصناعية والعمارة، ومراكز المال والخدمات، وما نسميه حداثة يشمل أشكال التعبير.

وعلى خلفية هذه المفارقة بين ما هو مادي قائم على الاختراع، وما هو فكري ثقافي قائم على التنظير الفلسفي تتشكل الرؤية، ويتضح الموقف حيال أهمية الموضوع(المدينة) في إمكانية إحالته إلى نص أدبي فني، ينطلق من الواقع ولا ينتهي إليه.«لأن البنيان التحديثي وكل ما ينسب إلي البنية التحتية يتهدم، والثقافي يصارع تحوله يبني قوله فوق خراب واقعه المادي.» (10) وعلى هذا الأساس، غالبا ما تتفرغ الكتابة إلى معاينة الواقع، وإدانة ملابساته السياسية والاجتماعية، على اعتبار« أن النص ينبعث من عقيدة متأصلة بكون الرواية أرضية خصبة لتصفية الحساب مع العالم الخارجي، ومع اللغة ومع الهموم المشتركة» (11) في محاولة خلق معادلة لفهم تعقيدات الحياة.

إن المتمعن في مقروئية المتون المرصودة لأدب المدينة لا يجد صعوبة فهم ملابسات هذه الإدانة التي تحاكم فيها الكتابة المدينة، في ماضيها وحاضرها، وهو ما يقربنا من وجهة نظر صالح إبراهيم حيال هذه النقطة بالذات، إذ يرى«أن تدمير الأمكنة تدمير لناسها أيضا:لعاداتهم وتاريخهم... وبناؤها من جديد أسس لشرخ عظيم بين ما كان، وما هو الآن ولرؤية ضبابية لما سيكون»(12) مما يولد انطباعات مشوبة بمشاعر الكراهية، والحقد على كل ما تحبل به المدينة من معاني الضياع، والحيرة والفقدان لقيم الألفة والتواصل والانسجام مع البشر في دفقهم اليومي، واختراقهم لفضائها.

وعلى سبيل المثال قد لا ينظر إلى المدينة على أنها فضاء فحسب، بل بوصفها رمزا من رموز استلاب الإنسان واغترابه، تحمل في طياتها إشارات إلى تشكي المبدعين من المدينة، كونها توحي لهم بالضيق واليأس. ومن ثمّ انقسم هؤلاء(الكتاب) في نظرتهم للمدينة في الأدب العربي إلى فريقين: يرى الأول أن المدينة ومفاهيمها ليست موضوعا بعيدا عن الأدب العربي، والفريق الثاني يرى أن المدينة ومفاهيمها التي تبلورت خلالها في الأدب الحديث ما هي إلا نوع من التقليد للغرب، غير«أن المفهوم العام ينبني على تصورات حادة يائسة اصطبغ بها وجه المدينة العربية.» (13) ذلك هو جوهر الموقف المتسم بالرفض والقطيعة لقيم المدينة نصادفه في كتابات غالب هلسا، وعبد الرحمن منيف وجبرا إبراهيم جبرا وغيرهم. وهو ما حمله لنا شاكر النابلسي في كتابه"جماليات المكان في الرواية العربية"وأبان فيه عن معاني الاستلاب والغبن والمعاناة، والتأفف من صور تلك الممارسات التسلطية الممتهنة لكرامة الإنسان»(14)، لذا يوعز أحمد جاسم الحسين أهمية الموضوع – **المدينة** – في القصة لدى العديد من القاصين إلى كون«المدينة رمزا من رموز الاستلاب الإنساني، واغترابه وليس بصفتها فضاء مكانيا فحسب.» (15)، وفي نفس الاتجاه على سبيل

المثال، يلمح عبد الرحمن العلام في تناوله لمجموعة "**في منزل اليمام**" لمحمد التازي«أن المجموعة لا يهمها من رصدها لسيرة فضاء مدينة **فاس** سوى تلك الأوضاع المؤطرة بالعديد من صور الضياع، والاختناق والفقدان» **(16)**، وهذا ما يقوي مبدئيا وباحتراز وجهة نظرنا، أن حضور المدينة في الأعمال الادبية العربية ارتبط بمشاعر القتامة، المحتقنة بمرارة الواقع المزري الذي طبعته مشاهد البؤس وصور الحرمان.

وفق رؤية مغايرة، يرى صلاح رزق أن المويلحي في معرض حديث له نشر في جريدة مصباح الشرق، انتقد فيه بعض قضايا عصره. « ومن أبرزها مسألة الأخذ عن المدينة الغربية، على اعتبارها من أبرز المواقف الفكرية نضجا، وإثارة للجدل والمشاكسة» **(17)**على مستوى العديد من المفاهيم ولاسيما المفهوم الأدبي.

وبالتالي لم يعد في إمكان السارد إغفال مثل هذه المسائل، أو التنصل من دوره في استباحة محظوراتها، لأنه يدرك بحدسه وحسه الجمالي «أن الدور الفني للكاتب يتحدد في تقديم صورة قريبة من الواقع قدر الإمكان، وبقدر مهارة الكاتب في تحقيق ذلك الاقتراب تقاس قدرته الفنية.»**(18)** فقد يكون محكوما عليه (الكاتب) أن يظل وفيا للحقيقة التي يألفها المتلقي ويأنس لها، باعتبارها الثابت الذي يحيل ولو شكليا على الواقع، الذي يحوز على الخلفية المرجعية للمبدع والمتلقي معا، ذلك أن الإنتاج الأدبي في محاكاته للواقع هو المتحول كونه جوهر الخلق.

وعلى هذا القياس، تصبح المدينة هي الثابت، والكتابة حولها هي المتغيّر. ولهذا« تجري أحداث الكثير من الروايات العربية إن لم يكن معظمها ضمن البيئة المحلية، وبهذا فهي تقدم للقارئ ما هو مألوف بالنسبة له من ناحية البعد المكاني على الأقل»**(19)** هذا المألوف هو ما يميّز المعيشي عن المتخيّل، ومن جراء تداخل الصورتين وتشابكهما في فضاء النص أولا، وفي ذهن القارئ ثانيا« يحدث عنصر تأثير الأدب في المتلقي بين جدلية الغرابة والألفة على حد تعبير عبد الفتاح كليطو».**(20)**

الحاصل من هذه الإفادة، أن الكاتب حينما يشرع في استنساخ عالمه القصصي على فضاء الورقة، فإنه يخلق عالما من الكلمات، قد يقترب من عالم الواقع، وقد يخالفه تماما بحسب كفاءته، واتجاهاته الأدبية وإن كانت «الكلمة لا تنقل إلينا عالم الواقع بل تشير إليه وتخلق صورة(صورة مجازية لهذا العالم)» **(21)** وقريبا من هذا التقدير يضيء لنا حسن البنا عز الدين في كتابه(الشعرية والثقافة) نقطة هامة ،تتصل جدليا بإشكالية«رؤية المدينة من خلال الكتابة، ورؤية الكتابة من خلال المدينة، حين تناول إشكالية الكتابة في سياق عناصر الطبيعة المختلفة، وعلاقتها بالوعي الكتابي من خلال محورين أساسيين:رؤية الطبيعة من خلال الكتابة، ورؤية الكتابة من خلال الطبيعة» **(22)**.

هذا ما تحاول تجسيده ثقافة المدينة عبر الكتابة، وما تحاول بالمقابل أن تجلوه الكتابة في إبداعها واقعا وتخيلا وقراءة لأدب المدينة، وفق أنماطها المشخصة لها، والمشحونة بالعديد من الرموز والمدلولات التي تضطلع بنقلها اللغة في خرقها لصرامة الواقع، وإن كانت اللغة وبشكل ما تعد متهمة بضرب من الخيانة لحقيقة الوعي في نظر بركسون.» **(23)** وبفضل هذه الخيانة تستقر العديد من الحيل في المتن القصصي، لتغدو من التقاليد المعتمدة في عرف الكتابة الفنية، ومن ثمة تنطلي شعريتها على المتلقي. وفي هذا الشأن يقول حسن نجمي

« يتعين ألا ننسى الخاصية اللغوية والجمالية للفضاء الأدبي. ذلك أن ما تكتبه الكتابة من واقع يظل خطابا عن واقع، خطابا ممكنا وغير ممكن في نفس الآن»(**24**)، وعليه إذا تأكد أن تظل اللغة ملامسة للواقع ومنفصلة عنه في الآن نفسه، فهذا مما يتطلب حضورا لوعي مساير للقراءة، وبالتالي تتحقق للعمل الفني الخاصية الأدبية المتفردة فيه « بفضل انعطاف لتقنية لفظية تتمثل في التعبير وفقا لقواعد أكثر جمالا»(**25**)، وعلى هذا الأساس ينحو الكاتب بموضوعة"**المدينة**"إلى منعطفات أكثر انزياحا يحيد بها عن المعاني المسطحة والمفاهيم الجاهزة، بحيث تتوالد وفقها الرؤى الجمالية عبر سلسلة من الاختيارات والإنجازات اللغوية الفنية المشكلة لإطار اللوحة الشعرية للمدينة.

إنّ « تجربة المدينة حسب قادة عقاق تجربة معقدة، وظاهرة حضارية متداخلة مع كثير من الظواهر الأخرى، الاجتماعية والسياسية والتاريخية والفكرية والاقتصادية» (**26**) وهو يدعونا إلى رصد كل ظاهرة في علاقتها بالوسط المديني، الذي نشأت فيه وتفاعلت معه سلبا وإيجابا، وهو ما خلص إليه محمد عويد، إذ رأى أن « كل أسباب الحضارة وقيام عوامل التمدن وطغيان الحياة الرخية على الأندلس وأهلها عائد إلى المكان» (**27**) كونه من جهة محفزا على بروز مواهب وتفتق عبقريات تصب فيه فيض إبداعها ومنتهى تجربتها، وقد يستحيل إلى معوق لكل انطلاقة حضارية. لعل هذا ما نطلع عليه من خلال

«تفسير عبد الإله الصائغ لنظرة "**أدورد تايلر**" حول الحضارة في نطاقين متلازمين هما المدينة والتنمية». (**28**)

انطلاقا من هذه النظرة، يتضح أن المدينة كانت ولا تزال قيّمة على كل فعل حضاري، لما تتمتع به على المستوى السياسي والفكري والاجتماعي والصناعي على وجه الخصوص من حضور نخبوي، يجعل منها فضاء للإنتاج والخلق والمثاقفة. وعليه يحدد فيصل درّاج إشكالية المدينة والنهضة وفق رؤية "**ريموند ويلمز**" في دراسته المدينة وظهور الحداثة حيث يرى أنه «ثمة هيمنة فكرية مستمرة من جانب المدينة تتمثل في السيطرة على أخطر دور النشر والصحف والمجلات، والمؤسسات الفكرية سواء الرسمية أو غير الرسمية» (**29**)

وفق هذا الطرح، يجدر التنبيه إلى أن المدينة تستمد خصيصتها الحداثية من تعددية أشكال الإنتاج الفكري الناتج عن تكافل الطاقات المبدعة، وتعددية الاختصاص وتنوع الكلام. وتجليات هذه الانعكاسات تسرد سيرة الحداثة التي أنجبت جمالية الجموع المغتربة»(**30**) المخصبة لأشكال الخطاب الفكري النوعي، المتفتح على اتجاهات وأطروحات سياسية وسوسيوثقافية، مكرسة من طرف فئة نافذة من المفكرين والأدباء ورؤساء الأحزاب، والساسة تمارس سلطتها وفق تحكمها المنظم في الوسائط الإعلامية ذات العلاقة بالعمل الإبداعي وغير الإبداعي، وفي هذا الصدد إشارة بالغة الأهمية من طرف سعيد يقطين في كتابه **من النص إلى النص المترابط** «إلى دور الوسائط المتفاعلة وعلاقتها بالإبداع والمبدع والمتلقي على اعتبارها فضاء للمثاقفة ووسيطا للإبداع، ودعا كلا من الفنان والكاتب والمفكر لأن يتبنى هذه الوسائط عن وعي بأهميتها، وجعلها جزءا من عالمه الثقافي والإبداعي والتواصلي». (**31**)

ولعل هذا ما يعزز علاقة المدينة في ابتكارها لأدوات إنتاج أنواع النصوص الحديثة، الأمر الذي تنبهت له فئة من مجتمعنا النخبوي في العالم العربي مؤخرا، على غرار ما هو معمول به في العالم المتقدم الذي أصبح محتكرا لهذه الوسائط، في حين غدا امتلاكها واستغلالها

على نطاق واسع صعب المنال لأسباب متداخلة يلخصها مشري بن خليفة في «أن مشكلة الثقافة في بلادنا ما تزال شفوية قائمة في صورتها على السماع غير منتجة، ولا تعتمد على الكتابة وثقافة الكتاب كحضور حضاري، ولهذه الوضعية مسبباتها الموضوعية في التاريخ الذي شهد توالي موجات الغزو التي أخرت أو بالأحرى عطلت إنشاء مشروع دولة مركزية قوية، لها سلطة الحضور تتمتع بمؤسسات تمثلها سياسيا واجتماعيا وثقافيا». (32)

بلا شك إن مثل هذا الطرح يقدم صورة واضحة لما هي عليه ملابسات واقع المدينة الحضاري والثقافي في بلادنا، وفي بقية البلدان العربية، فقد « تتعين المدينة في حديث ويلمز كمجتمع دينامي يمارس هيمنة ثقافية، وكمجتمع مفتوح يستقبل القدرات الثقافية المتفرقة ويعيد توحيدها كما وكيفا، الأمر الذي يحدد المدينة بؤرة ثقافية تنقض القيود والمعايير المغلقة» **(33)**، وهي المعايير التي بالكاد يتوفر الحد الأدنى منها من الحضور والتمثيل في مدننا العربية، الأمر الذي خلق معوقات جادة حالت دون تجسيد مشروع المدينة الحضارية أو الثقافية العلمية في بلداننا العربية بالمفهوم العصري، رغم تعدد المحاولات والتجارب المستنفذة للكثير من الجهود والأموال من دون إطالة. وإن كان ذلك لا ينفي مطلقا أي دور ريادي لمدننا في بعث نهضة علمية واستفاقة إصلاحية، لعل من الإنصاف التعلل بحديث الرحالة الألماني "**فيلهم شيمر**" حين قال: « لقد بحثت قصدا عن عربي واحد في الجزائر يجهل القراءة والكتابة غير أني لم أعثر عليه، في حين أني وجدت ذلك في بلدان جنوب أوروبا.» **(34)**

تبلورت إشكالية الوعي بالمدينة في حضن الحداثة، وما تلاها من تحولات عميقة مست بنيات المجتمع الأخلاقية، والاجتماعية والسياسية والفكرية والاقتصادية، ذلك «أن المنطق يقتضي أن كل تغيير يطرأ على البنية الاجتماعية والسكانية إلا ويقتضي أشكالا جديدة ورؤى حديثة، وتلك هي الحداثة في أبسط مفاهيمها»**(35)** مفرزة أنماطا من السلوك والمواقف، جسد الكاتب وعيه بها وبالمدينة بما أنه شاهد عليها وموثق لها، من خلال التفاتته إلى قضاياها الأساسية المنطبعة في رؤاه ومواقفه، باعتبارها فضاء خصبا لنشر المواقف الفكرية الناضجة ومناقشة هموم المجتمع. لأن «المدينة إطار لما يجيش به المجتمع من الحركة والتشكل المستمر للقيم وأنماط الحياة.» **(36)** نظرا لاستئثارها بمركزية القرار، واستقطابها لأعداد الجماهير على تنوع عاداتها واختلاف اتجاهاتها، يتقاسمون نفس المصير والأحلام ويسعون في كل اتجاه وسبيل لتحقيق ما لم يتحقق لهم متفردين، وبالتالي يتجذر الوعي في أنا القاص الشاعرة بانتمائها إلى المدينة الحاضنة لهذه الجماهير ولأحلامها الممزقة ولمواقفها المتعاركة، وعليه يمكن القول:«إن ثمة وعيا حادا بفضاء المدينة، إحساسا جريحا بقوة التناقض والانهيار الباطني»**(37)** رصدت بعض جوانبه وملابسات قضاياه أعمال أدبية كثيرة كانت المدينة فيها السمة الغالبة لانتشار تيار الوعي المحدث، ذلك «أن أسلوب الحياة في المدينة معقد وأحداثها متنوعة وقضاياها معقدة وكثيرة، ففيها تظهر إشكاليات مثل الغربة والفقر والسياسة والعمل والسكن والجنس والإدمان». **(38)**

لهذا لا يمكن بأي حال تناول إشكالية المدينة في علاقتها بالوعي اعتمادا على ما ترصده الملاحظة العابرة وما يسجله الانطباع فحسب، بل لابد أن ينظر إليها على أنها طرف فاعل في بلورة الرؤى، وموضوع حسّاس تتوجه إليه الكتابة الأدبية وترمز إليه، بكل ما اجتمع لديها

من فنيات الصياغة البلاغية، وعلى هذا الأساس يجب أن ينطلق الوعي بقضايا المدينة من طور المعاينة والمعايشة إلى طور الاحتجاج والرفض، وأخذ زمام المبادرة في الانتقال بالمكان – المديني- إلى مستوى يرتقي فيه إلى مصف الأماكن الفاعلة في بلورة الوعي الجماعي، لذا «يجب أن تظل المدينة الفاضلة حلما أبديا، يجب أن يبقى الوعي المدني حرسا حتى لا تحيد المدينة عن السياسة المدنية، ولا يحيد الناس عن الفضيلة، وإلا فقدت صفة الفضيلة وتبدلت أحوال المدينة». **(39)**

وبما أن المبدع أكثر ارتباطا من غيره بفضاء مدينته، ووعيا وإحساسا بمعايشة مشكلاتها مع السلطة والمجتمع وقضايا التخلف والثورة والمرأة، وأقدر تصويرا لفضاءاتها، فإنه لا يقتصد جهدا فيما يمكن أن يضفيه عليها من دلالات ومعاني تثري شعريتها وتكشف من رمزيتها على مستوى اللغة، لذا أمكن القول:إن «النص إنتاج مجتمع معين ووليد ظرف حضاري محدد، يتقاطع في أماكن عديدة مع هذا المحيط ويتفاعل معه» **(40)**، وإن أي خطاب لا يكتمل شكله الفني ولا تتضح وظائف رسالته إلا إذا وضعناه في سياقه الحضاري المنتج له، وفي بؤرته التي اختمر فيها لنقف على درجة ما بلغه الكاتب من الوعي في معالجة الحقائق، من خلال معاينته ومعايشته لها، لبلورة فكرة ما تكون المدينة مادتها الخام، وفي هذا الشأن يرى إبراهيم رماني أن « المدينة مكان أساسي يعمق تجربة الإنسان بما حوله من قضايا تتخذ من المكان جوهر صراعها لتمده بالرؤية والموقف إزاء العالم.» **(41)** بعد أن تحرر من قبضة النظرة السطحية والموقف الباهت « فكل مجال حضري أو قروي يسبغ على أهله نوعا من المعرفة ومن السلوكات ومن الخصائص القيمية والأخلاقية» **(42)** تمنح الكاتب قدرة على تخطي الحواجز النفسية، مما يوحي بأن«هناك ضرب من الوعي بحركة النفس في صراعها بين ما درجت عليه من جهة وما آلت إليه من جهة أخرى كانت فضاءات المدينة مثارا له ومحركا لغرائزها ودوافعها» **(43)**

والكاتب إذ يتمتع بالنظرة الثاقبة لواقع المدينة في تجلياته الإيجابية والسلبية، إنما ليتسنى له الوقوف على حقائقها، وفق معايشة لصيقة وتجربة ذاتية تمده بحدس صادق ومخيلة خصبة، وبأدوات فنية تبرز محتوى هذه الصراعات المحتدمة التي يظهر وأنه (الكاتب) أول من يعيش مغامراتها، وعلى أساسها يتحول نص المدينة إلى شكل أدبي تعنى به الشعرية مثلما تعنى «بالأشكال الأدبية عامة، وليس بخصوصية عمل بعينه». **(44)** أي أن النص ليس هو موضوع الشعرية على حد تعبير جيرار جنيت، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة. **(45)**

هوامش وإحالات

1[0]- جونيت كولد نستين وآخرون:الفضاء الروائي، تر عبد الرحيم حزل افريقيا الشرق المغرب دط ص131.

2[0]- مشري بن خليفة :سلطة النص، منشورات الاختلاف ط الأولى 2000ص 90.

3[0]- انظر حسن نجمي:شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ط الأولى 2000 ص 164.

4[0]- شعرية النص النثري، مرجع سابق ص 95 .

5[0]- عبد السلام المسدي:قضية البنيوية دار الجنوب للنشر تونس د ط 1995 ص 142.

6[0]- برنار فاليت:الرواية، مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي تر عبد الحميد بورايو دار الحكمة الجزائر 2002ص 90.

7[0]- إدوار الخراط:المشهد القصصي، مركز الحضارة العربية، القاهرة،ط الأولى 2002 ص30.


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مَكيافيللي بين إنصاف التاريخ وإجحاف اللغة

أمل بوشارب

عديدة هي المصطلحات اللغوية التي تحمل دلالات معينة تلتصق بها خلال حقبة زمنية ما، تصطبغ بصبغة الأفكار والأيديولوجيات السائدة في العصر الذي ظهرت فيه، ولا تنفصل عنها حتى بزوال تلك الأيديولوجيات وتغير الأوضاع والأفكار، وذلك كونها دأبت على ألسن الناس اعتباطا فدخلت المعاجم وأصبحت جزءا من اللغة.

ولأن أغلب هذه الكلمات تفقد في الظاهر الصلة بينها وبين جذورها، لا يكون غير المتخصص في دراسة أصل اللغة (étymologiste) قادرا على تتبع جذورها وإعادة غزل الخيوط التاريخية التي ربطتها يوما ما بأيديولوجيات كانت سائدة في العصر التي ظهرت فيه دلالاتها. ومثالنا على ذلك كلمة (vilain) التي تعني بالفرنسية القديمة فلاح أو قروي ولم تحمل المعنى الذي نتداولها به اليوم بمعنى (قبيح وشنيع)[1] إلا بعد دخول الكنيسة الكاثوليكية فرنسا وما واجهته من إعراض القرويين وسكان الأرياف عن الدين الجديد الذي ابتغته لهم، إذ لم يكن الفلاحون يعرفون في ذلك الوقت إلها آخرا غير الطبيعة التي لا تزال مظاهر تبجيلها بادية إلى يومنا هذا عند سكان الأرياف، وذلك باحتفال القرويين في جميع أنحاء العالم بمظاهر تجدد الطبيعة كيناير في الجزائر وعيد أول نوار (One May) في بعض المجتمعات الغربية، فأصبح بذلك الفلاح والقروي في أعين الكنيسة الكاثوليكية رمزا للشر المتأصل وأضحت كلمة قروي مرادفة لكلمة حقير، نذل، وخسيس، وغدا هذا المعنى هو السائد عند استعمال هذه الكلمة التي لم يبق منها سوى ما أضيف عليها من دلالات ارتبطت بمفهومها الأصلي فضاع المدلول الأول وبقي الدال عليه، ولذلك فقليلون هم من ينتبه الآن للرابط الموجود بين كلمة village (قرية) وvil (حقير، دنيء)[2]، وذلك لعدم الاعتقاد بوجود أي رابط معنوي بين الكلمتين وهذا ما يمكن أن نطلق عليه اسم العتمة اللغوية (scotome linguistique) والذي يولدها التنافر الموجود بين المدلولين وهو ما يجعلنا نغفل/نعمى عن إيجاد أي رابط بين الدالين حتى وإن كان واضحا.

وعلى العكس من ذلك تماما، ثمة دلالات أخرى لا يزال الكثير منا، بل وحتى جميعنا، يستعملها معتقدا بشدة العلاقة التي تربط مدلولها بالدال الأول عليها ولعل أشهرها: المكيافيلية.

والمكيافيلية (Le machiavélisme)[3] باللغة الفرنسية تعني خداع، انتهازية ووصولية. والمكيافيللي (le machiavélique) هو كل مخادع شرير وقد يقول قائل بأن العلاقة هنا بين الدال والمدلول بيّنة لا مكان فيها للنقاش، كيف لا، ومكيافيللي هو ببساطة أبو المكيافيللية التي تم توظيف معانيها في الأدب العالمي، بحسب إدوارد ماير Edward Meyer 395 مرة أشير فيها جميعها إلى مكيافيللي كمثال متأصل للشر. ولم يشذ الأدب العربي عن هذه الظاهرة وترددت في كثير من المسرحيات عبارات من نوع: "هذه مكيافيلية رخيصة"، "هذا مبدأ مكيافيللي رخيص"[4]. ولأن الأدب (أو التخييل بعبارة ابن سينا) *poiesis* هو المشكّل الحقيقي للمعرفة *philosophoteron* كما يقول أرسطو، لا التاريخ *istoria*[5]، نجد أنفسنا قد تحيزنا للصور التي يقترحها علينا، بل

---

[1] - سهيل إدريس، جبور عبد النور، المنهل، vilain- ، ص 1081. (بيروت: دار العلم للملايين، دار الآداب، 1980)،

[2] - المصدر نفسه، ص 1081.

[3] - المصدر نفسه، ص 629

[4] - **نيكولو مكيافيللي**، الأمير، ترجمة وتقديم أكرم مؤمن (مصر: مكتبة ابن سينا، 2004)، ص 5 (من كلمة المترجم).

[5] - **Gayatri Chakravorty Spivak**، *Death of a discipline*، (Columbia University Press، 2003)، p 37.

ونستعيض به أحيانا لا بل غالبا، لقربه أكثر من نفوسنا، عن الدراسات التاريخية والدقيقة في بلورة مفاهيمنا.

إلا أنه قد يكون من المجحف حقا اقتباس مثل هذه العبارات الذاتية التي يوصف فيها مكيافيللي بالخداع من أجل تلخيص فكره، ووصمه بالانتهازية من دون دراسة متأملة لفلسفته، ووضع أعماله في سياقها التاريخي بموضوعية نتجرد فيها من كل ما أثقلت به اللغة كاهل هذا المدلول، ودراسة الأوضاع التاريخية التي ظهرت فيه دلالته.

لقد كان الفرنسيون أول من تصدى لمحاربة مكيافيللي وأول من اكتسبت معنى المكيافيلية دلالتها الشيطانية في لغتهم. وقد لا يكون ذلك مفاجئا إذا ما علمنا أن العلاقات قديما بين إيطاليا وفرنسا طالما كانت مشحونة في كثير من فترات التاريخ بنزاعات تسودها الأحقاد، بسبب أطماع فرنسا في إيطاليا ورغبتهم الدائمة لإخضاعها، ولذلك فقد وجد الفرنسيون في مكيافيللي عند بداية انتشار فلسفته نذلا إيطاليا آخرا[6] رأوا فيه رمزا للإلحاد والنفاق فحاربوه وإنما اعتقدوا بذلك أنهم يجنبون الجنس البشري نجاسة تؤدي بها إلى الفاشية مباشرة[7]، علما أن بينيتو موسوليني الذي حاول عام 1924 كتابة مقدمة لأشهر أعمال مكيافيللي "الأمير"[8]، لتكون بمثابة دراسة أكاديمية كان لزاما عليه تقديمها لجامعة بولونيا (Bologna) التي كان تعتزم منحه شهادة فخرية، تراجع فيها مجلس الجامعة عن تقديمها له في آخر لحظة بسبب هزالة العمل الذي حضره[9].

لم يكن مكيافيللي كما اعتقد كثيرون — أو كما جعلنا كثيرون نعتقد — نصيرا لأعمال العنف، بل كان ببساطة أول مفكر يرفض اجترار الأفكار السياسية العتيقة المبنية على مفاهيم ميتافيزيقية غير عملية؛ فلم يكن يبني مدنا فاضلة ولا يبحث عن شروط السعادة في جمهورية محكمة التدبير. كما أنه لم يعن بالبحث عن علاقة مدينة الله بالمدينة الإنسانية، بل كان يفعل ما يفعله تماما منظرّو السياسة اليوم في تبسيط الآليات التي توصل إلى سدة الحكم وتطيل عمره بموضوعية. ولكن يبقى السؤال هو: هل كتب مكيافيللي "الأمير" من أجل تكريس مبادئ الخداع السلطوية، وتسويغ أعمال العنف اللاأخلاقية من أجل الوصول إلى السلطة؟ والجواب المنطقي لهذا السؤال هو لا، لأن جميع الحكام يعرفون هذه الأمور أكثر من غيرهم ويتقنون فنونها. ومن هنا يتضح لنا أن "أمير" مكيافيللي كتب لغاية أبعد بكثير أجمع عليها العلماء الموسوعيون فيما بعد وهي فضح أعمال الحكام اللاأخلاقية وكشف ممارساتهم وأساليبهم للرعية.

لطالما أسيء فهم مكيافيللي سواء أكان ذلك بسبب تعصب قومي أعمى[10]، أو بسبب ممن اعتقدوا أن مكيافيللي نصير لأعمال الدولة غير المشروعة، وهذا ما لم يرد على لسانه أبدا، بحثا لهم عن ظهير من بين فطاحلة الفكر لتسويغ أعمالهم. إلا أن هناك العديد من الباحثين والمفكرين والفلاسفة من أمثال هيغل وسبينوزا، ممن آمن أن مكيافيللي كان شخصا حكيما، بل ويوجد من ذهب للتأكيد أن "ما من أحد قد آمن مثله بالفضيلة...الفضيلة الحقة"[11]، وهو ما دفع أنطونيو غرامشي (الشيوعي) ليضع كتاب الأمير وكتب ماركس في نفس السلة، ولم يكن بذلك الوحيد في اعتبار مكيافيللي من أشد أنصار الحرية، بل كان قبله سبينوزا قد أعلن "أنه ما من شك بأن (مكيافيللي)... قد أحب الحرية لدرجة جعلته يصيغ أفضل النصائح في سبيل الحفاظ عليها".

ولكن هل تمكن التاريخ من إنصاف مكيافيللي حقا أم أن اسمه لا يزال يرزح تحت ظلم مدلول ذي أصول استعمارية اسمه: المكيافيلية؟

---

[6] - **Nicolo Machiavelli**، The Prince، Forwarded by Professor Norman Stone. (Wordsworth reference، 1993) p. v

[7] - **Leo Strauss**، Thoughts on Machiavelli، University Of Chicago Press (October 15، 1995)

[8] - وهو الكتاب الذي يعتقد كثيرون أنه إنجيل المكيافيلية التي نظّر فيه مكيافيللي لفنون الخداع والانتهازية.

[9] - **Nicolo Machiavelli**، op.cit، p. Iv.

[10] - فحتى "رينوده" أكثر الكتاب الفرنسيين اهتماما بمكيافيللي لم يستطع كتمان مشاعره السلبية اتجاهه في كتاباته.

[11] - *Hélène Védrine، Machiavel، (Editions Seghers، Paris)*

منشورات وصلت الجاحظية

























الحوار

حوار مع الأستاذ الدكتور عبد الحميد بورايو

حاوره د. علي ملاحي

حوار مع الأستاذ الدكتور عبد الحميد بورايو

توقيع اللقاء د/علي ملاحي

الأستاذ الدكتور عبد الحميد بورايو. تجربته الإبداعية ورؤيته النقدية السيميائية على وجه الخصوص. إلى جانب انشغالاته الفكرية وقراءاته الخاصة للأدب عموما وللأدب الشعبي خصوصا. اشكالية المصطلح النقدي عنده. ومفاتيح القراءة التي تشغله بوصفه أحد عمالقة الكتابة النقدية الجادة في النقد الجزائري خصوصا والنقد العربي عموما. للناقد الكبير أعمال متعددة نذكر منها:

-القصص الشعبي في منطقة بسكرة.
-منطق السرد/ دراسة في القصة العربية الجزائرية الحديثة.
-الحكايات الخرافية للمغرب العربي/ دراسة تحليلية في معنى المعنى
-التحليل السيميائي للخطاب السردي.
-البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري.

من ترجماته:

-مدخل إلى السيميولوجيا (مجموعة من المؤلفين)
-الرواية. مناهج وتقنيات تحليل الرواية بيير فاليت.
-مدخل إلى نظرية التناص لبقية قروص(تحت الطبع).

أستاذ التعليم العالي ومدرس مادتي السيميائيات وتحليل الخطاب بجامعة الجزائر ناهيك عن دوره الريادي في متابعة البحث والتحليل والتوجيه في الأدب الشعبي داخل الجامعة وفي الملتقيات العلمية داخل الجزائر وخارجها. معه يجري هذا اللقاء. وإلى القراء يرجع القول:

س1: طبيعة اللغة في "عيون الجازية" تنحو كثيرا نحو الشاعرية. ماهي مبررات هذه النزعة الإبداعية؟

ج1: يمثّل شكل القصة القصيرة المحدود من حيث الفضاء النصي مجالا لتجريب الكتابة الشاعرية، وقد خضت هذه التجربة للتعبير عن مواقف فكرية وحالات شعورية، كان ذلك في بداية الثمانينيات من القرن الماضي، وكان هذا اللون من الكتابة يلقى صدى واسعا عند كتاب القصة القصيرة في العالم العربي، وأعتقد أن مثل هذه الكتابة مازالت سارية، ولها قيمتها من

حيث قدرتها على التكثيف والتعبير عن المواقف الوجودية من الحياة ومن المجتمع.

س2: في تصوركم ما هي الحدود الفاصلة ما بين الواقعي والخيالي في توظيف الأسطورة والتراث الشعبي في الأعمال الإبداعية عموما (انطلاقا من تجربتكم القصصية)؟

ج2: الأسطورة إبداع خيالي نابع من واقع معين ويعبر عن موقف من الحياة ورؤية للكون، وقد استعمل الفلاسفة والمفكرون والأدباء الأسطورة منذ القديم للتعبير عن مواقفهم وآرائهم الفلسفية في مختلف الحقب التاريخية. أصبحت الأسطورة اليوم في معناها الخاص جزءا من التراث الشعبي، الذي يمكن أن يستحضر في الأعمال الإبداعية وأن يوظف للتعبير عن رؤية ما، وستظلّ الأسطورة بمعناها العام تمثل رؤية للكون والحياة والإنسان وشكل فني يتمتع بإمكانيات تعبيرية كبيرة قابلة للتوظيف في الأعمال الفنية. لكل أسطورة منشأها التاريخي وبعدها الواقعي، فهي إنتاج أبدعته المخيلة البشرية، غير أن هذا الإنتاج يسند على رؤية للكون وموقف من الحياة ومن المجتمع، وبالتالي فهو غير منقطع عن الواقع.

استعنت في بعض قصصي بقصص سيرة بني هلال ذات الطبيعة الخيالية والتي تمثل حقبة من حقب تاريخ المجتمع الجزائري، حدث فيها انصهار للجماعات البدوية، التي تعيش حياة الترحال بحكم طبيعتي المعاش والبيئة، في المجتمع الزراعيّ المستقر (البربري)، وقد عبرت هذه القصص عن موقف الجماعات البدوية الهلالية من هذه التحولات، ووجدت في هذا التعبير إمكانيات جمالية تسمح بطرح رؤية حول مسألة الهوية كما تطرح الآن في مجتمعنا الراهن، بحيث استعنت بالأقوال السائرة الصادرة عن بعض الشخصيات الملحمية مثل الجازية الهلالية وذياب الهلالي، وكذلك بعض مواقفهم. قمت بتحويل معاني هذه الأقوال التي أصبحت أمثالا شعبية لتعبر عن السياقات الراهنة.

س3: تبنّى الدكتور بورايو النقد السوسيولوجي مرحلة لابأس بها ثم انتقل إلى منهج مفارق لهذا المنهج وهو الشكلاني بما فيه السيميائية والبنوية. هل هناك مبررات لهذه النقلة النقدية.

ج3: لقد كان وراء عنايتي بالنقد السوسيولوجي في بداية اهتماماتي البحثية قناعاتي الإيديولوجية ذات التوجه اليساري، وكان المحيط الذي تكونا فيه خلال السبعينيات

يعرف انتشارا لهذه القناعات لأسباب متعددة يطول شرحها. كتبت بعض الدراسات التي تعالج النص الأدبي من رؤية نابعة من بعض تيارات النقد السوسيولوجي وخاصة منه البنوية التوليدية (لوسيان غولدمان)، التي ترى بأن طبيعة شكل الإنتاج الأدبي خاضع لرؤية العالم المشكلة من طرف فئة اجتماعية لها انتماء طبقي ما، كما كنت شديد الإعجاب بتحليلات جورج لوكاتش للرواية الغربية الواقعية. في مرحلة إنجازي لبحوثي الأكاديمية (الماجستير والدكتوراه)، لفت انتباهي المنهج الشكلاني الروسي، ورائده فلاديمير بروب، وكذلك البنوية الأنثروبولوجية عند ليفي ستروس. كان وراء هذا الاهتمام طبيعة الإنتاج الثقافي الذي وجهت له عنايتي وأصبح يمثل المادة الأساسية لاهتماماتي البحثية، وهو التراث الشعبي العربي عامة والجزائري خاصة. لقد تم إبداع هذا الإنتاج في عصور موغلة في القدم، وظل متداولا يعاد إنتاجه من جديد في كل حقبة تاريخية، ومن الصعوبة بمكان تفسيره بالوسائل المنهجية التي يتيحها المنهج السوسيولوجي الذي أشرت إليه قبل قليل، وذلك بسبب صعوبة الحصول على المعطيات السوسيولوجية المتحكمة في إنتاجه، بسبب علاقته بحقب تاريخية موغلة في القدم لا تتوفر عنها حاليا أي معلومات سوسيولوجية. في مثل هذا الوضع وجدت نفسي في حاجة ماسة إلى العودة إلى الدراسات الميثولوجية والأنثروبولوجية، والشكلانية التي قدمت نتائج هامة في محاولة الاقتراب من الأشكال السردية التراثية، وهي مناهج لا أرى أنها مخالفة تماما للمنهج السوسيولوجي، بل أجد فيها عناية كبيرة بالظروف الاجتماعية التي أنتجت المادة الثقافية، غير أنها ترجئ عادة التفسير الاجتماعي إلى مرحلة تالية للمرحلة الأولى المتعلقة برصد الخصائص الشكلية والطبيعة الفنية للعمل المدروس. ولهذا راعيت في أبحاثي أن أبدأ تحليل النص بالتعرف على بنيته ذات الطبيعة الشكلية ثم أنتقل إلى محاولة معرفة ظروف إنتاجه الاجتماعية والنفسية، وهو ما تسمح به الأنثروبولوجية البنوية وسيميائية الثقافة، إذ يتم التعامل مع الإنتاج الفني باعتباره أنساقا رمزية في حاجة إلى كشف مورفولوجيتها أولا، ثم التعرف على البنية الاجتماعية التي أنتجتها.

يمكن تفسير انتقالي للشكلانية والبنوية ثم السيميائية بتطور معارفي المنهجية، التي استندت إلى تراكم معرفي شهده القرن العشرين، بفعل الاشتغال على قسم هام من الإنتاج الثقافي والفني البشري المتمثل في

المأثورات الشعبية والتي ظلت مهمشة ومستبعدة من طرف البحث الأكاديمي لفترة طويلة من الزمن، وهي تمثل جزءا هاما من ثقافة مجتمعنا. إلى جانب ذلك يمثل هاجس علمنة الدراسة الأدبية عاملا أساسيا في اختياراتي المنهجية، إذ دفعتني قناعاتي الأولى نحو سوسيولوجية الأدب التي كانت تستند على الفلسفة المادية ذات الطبيعة الجدلية والتي طبقت بصفة أساسية على النوع الروائي الذي كنت مهتما به في بداية حياتي العلمية، ثم لما اتضحت لي صعوبة تطبيق نفس الآليات المنهجية على فن الحكاية الشعبية احتضنت آليات منهجية نبعت بدورها من فكرة علمنة البحث الأدبي، والاستفادة من الدراسات العلمية المتطورة في مجالات علوم الحياة (نظرية فلاديمير بروب) والاقتصاد والجيولوجيا (ليفي ستراوس) واللسانيات والمنطق الرياضي (غريماص). لا أرى شخصيا أن هناك قطيعة بين المرحلتين في حياتي الشخصية بل أرى تكاملا بين المرحلتين أنضجته التجربة وتحوّلا سببته طبيعة الاهتمامات ومدونات البحث.

س4: عرف القراء بورايو مبدعا جادا في "عيون الجازية" لكنه انخرط بعدها في الأعمال النقدية والأكاديمية بشكل واسع. هل يعني ذلك انسحاب بورايو من مقام الإبداع إلى مقام النقد. في العمق هل يعني ذلك إحساس بورايو بعدم أهمية الإبداع أم ثمة شعور آخر؟

ج4: مثل هذه الحالات معروفة في تاريخ الأدب العربي الحديث، قد تغري الكتابة الأدبية في البداية هواة الأدب، ولما يتخصصون في دراسته يتخلون على الإبداع ليتجهوا إلى البحث. ومن أمثلة ذلك الدكتورة سهير القلماوي والدكتور عبدالله ركيبي. بالنسبة لي ساهمت عدة عوامل في هجر الكتابة الإبداعية والاتجاه نحو البحث الأدبي، من بينها عدم توفر قنوات النشر في الجزائر بصفة مناسبة، ومحدودية المقروئية الأدبية باللغة العربية في الجزائر، والمسافة الشاسعة الفاصلة بين لغة الحياة اليومية ولغة الكتابة الأدبية، إذ أنّ الهدف من الكتابة السردية –القصصية مثلا- تناول الحياة اليومية للناس، ونجد أنفسنا نستعمل لغة بعيدة عن هذه الحياة مما يثير في نفسي إحساسا بصعوبة الغوص في الحياة العادية بلغة غير عادية (العربية الفصحى). مازلت في أعماقي أحنّ للكتابة الأدبية، وأتمنى أن أكتب رواية. غير أن الانشغال بالبحث والتدريس والنشاط الثقافي يستهلك وقتي، وأشعر أن مرحلة الإبداع الأدبي بالنسبة لي ولت، ولعل عزائي أني أساعد الآخرين على مثل هذه الممارسة الأدبية عن طريق البحث والنقد والتدريس والمساهمة

في لجان التحكيم والتقييم، وتوفير الفرصة للمبدعين للاطلاع على المأثور الشعبي الذي يمثل أحد المصادر الهامة للإلهام في ثقافتنا الراهنة.

س5: ثقافة الدكتور بورايو متعددة، وتشهد كل المنابر النقدية والعلمية في الجزائر على كفاءتكم النقدية العالية. وتمتد خبرتكم من النقد الماركسي، إلى النقد البنوي الاجتماعي التكويني، إلى النقد البنوي الأنثروبولوجي إلى النقد السيميائي الذي اضطلعتم بالكتابة فيه وأنتم أحد أقطابه في الجزائر الآن. خلاصة شخصيتكم النقدية هذه مكنتكم من تقديم دراسات تطبيقية في الصميم، تحليل الخطاب السردي مثلا. أو منطق السرد. لكن هذه الدراسات لم تحض بالرعاية الكافية ولم تصل بشكل جاد إلى المهتمين. هل يرجع السبب في اعتقادكم إلى كون هذه التطبيقات اقترنت بنصوص الأدب الشعبي (المحلي).

ج5: لقد منحت الأهمية القصوى في حياتي لمهنة التدريس (التكوين) نظرا للفراغ الثقافي الكبير الذي عرفته الجزائر في مجال البحث الأدبي، وضعف وسائط النشر، وعدم انتظام النشاط الثقافي العام، لذا كان اهتمامي منصبا في اتجاه تحديث الدرس الأدبي ونقل تجارب الآخرين في معالجة الظاهرة الأدبية، وذلك بهدف اللحاق بركب تطور الدرس الأدبي كما يتجلى في العالمين العربي والغربي. وجهت عنايتي بصفة خاصة إلى حضور الملتقيات الوطنية والدولية والمساهمة في تأسيسها وفي انتظامها. إلى جانب تدريس النقد الأدبي ومناهجه وكذلك نظرية الأدب وسوسيولوجية الأدب والأدب الشعبي، والإشراف منذ التسعينيات على إنجاز المذكرات والرسائل العلمية التي تعالج الظاهرة الأدبية في كل من جامعات الجزائر وتيزي وزو وتلمسان. تجاربي التطبيقية في التحليل الأدبي إلى جانب نشاطي في ميدان الترجمة وجهتها جميعها للطلبة من خلال الدروس أو الملتقيات أو تكوين طلبة الدراسات العليا. وقمت بنشر بعض ما قدمته للطلبة أو مداخلاتي في مثل هذه الملتقيات. لم أول عناية كبيرة بمسألة نشر أعمالي، نظرا لما أعرفه من بطء عملية النشر في الجزائر وما يعتريها من ضعف بسبب انعدام المهنية في صناعة الكتاب، وسوء توزيعه..، وانخفاض قيمة الحق الممنوح مقابل التأليف إذا ما قيس بالجهد المبذول في عملية التأليف، وتهميش الكتاب الثقافي والبحوث الأدبية في مجال النشر. أما تعاملي مع المجلات والجرائد فقد كان في السبعينيات جيدا وبدأ يتناقص في

الثمانينيات وكاد ينعدم منذ التسعينيات إلى اليوم. ويعود ذلك إلى عدم وجود مناخ مناسب واحترافي لمثل هذا التعامل، إلى جانب غياب المنابر الثقافية المنتظمة والجادة، وهو أمر يدعوني إلى متابعة توجيه جهدي الأساسي في الإشراف على الطلبة ومناقشة المذكرات وإقامة الملتقيات والمساهمة في لجان التحكيم المتعلقة بتقييم الإبداع الأدبي. أغلب أعمالي المنشورة عالجت ظاهرة الأدب الشعبي، وهي موجهة أساسا للطلبة والباحثين في مجال الثقافة الشعبية، لذلك لا نجد لها صدى في الإعلام الثقافي وفي المنابر الأدبية. أضف إلى ذلك أن هذا المجال الذي ساهمت في التأسيس لبحثه والعناية به مازال يعاني من التهميش ومن قلة الاهتمام من طرف أفراد النخبة المتعلمة في الجزائر، وخاصة منها المعرّبة، لأسباب يضيق المقام عن ذكرها. وأذكر على سبيل المثال أن جمعية اختلاف طلبت مني أن تقوم بنشر رسالتي للدكتوراه، وهي معالجة سيميائية لنماذج من حكايات "ألف ليلة وليلة"، ولما أعطيتهم النسخة دفنوها في أدراج مكتب الجمعية، ولم أبلغ حتى بمصيرها إلى اليوم..، رغم مرور سنوات طويلة على تسليمها لهم. على الصعيد العربي لي تجربة وحيدة تتعلق بنشر كتاب "الحكايات الخرافية للمغرب العربي" وهو محاولة منهجية في تحليل نوع قصصي موروث يعود إلى عصور غابرة في القدم. قام بنشره صاحب دار الطليعة المرحوم البشير دعوق، بعد شيء من التردد لكونه يتناول تراثا محليا، وقد شفعت القيمة المنهجية للكتاب لكي يظهر ويلقى صدى عند الدارسين المتخصصين. كنت قبلها قد أرسلت بحثي حول القصص الشعبي في منطقة بسكرة إلى سوريا مع الصديق أمين الزاوي، غير أنه أعاده لي بدعوى أنه يتناول تراثا محليا لم تقبل دور النشر السورية نشره، وتم نشره في الجزائر بعد ذلك. لذلك أعتبر المجال الجزائري هو مجالي الطبيعي في نطاق النشر، رغم ما يعانيه من ضعف، ولا يعنيني كثيرا أن أنشر خارجه.. سبب آخر يمكن أن يضاف بخصوص ما أشرتم إليه من قلة العناية بإنتاجي البحثي في المحيط الثقافي هو طبعي الشخصي المتمثل في عدم إلحاحي على من أشتم منهم رائحة عدم قبول مثل هذه العناية من الناشرين أوالمروجين للإنتاجات الثقافية.

س6: الاهتمام بالتطبيقات السيميائية على الأدب الشعبيّ السردي خاصة هل هو اهتمام عفوي. أم أنه ينطلق من رؤية مشروعة مبنية على استراتيجية معرفية معينة؟. بمعنى آخر هل ثمة وجهة نظر معينة في الأمر أم أن

هناك قناعة ثقافية إيديولوجية، فلسفية، علمية..الخ؟

ج6: أولت التطبيقات الأولى للسيميائيات الشكلانية عناية خاصة بالقصص الشعبي، خاصة وأن التحليلات السردية الغريماصية انبنت على جهود الشكلاني الروسي "فلاديمير بروب"، وقدم رفيق "غريماص" وأقرب الباحثين إليه من حيث الوفاء لمنهجه "جوزيف كورتيس" تحليلات ضافية للحكايات الشعبية والممارسات الثقافية الجمعية. لقد مهد هؤلاء الطريق لهذه العناية. أضف إلى ذلك أن السيميائيات الشكلانية التي اعتمدت تحليلاتها على ميراث الدراسات البنوية في مجالي علم الدلالة والأنثروبولوجيا استندت بصفة أساسية على مفهوم الأنساق في دراسة العلامات والرموز، وهو معطى يتيسر اكتشافه في التراث الشعبي القصصي باعتباره تمثيلا لفكر ونظرة للعالم ورؤية كونية مكتملة تم تحديدها في الدراسات الحضارية والأنثروبولوجية، مما يسهل الكشف عن البنية العميقة للأثر المدروس باعتبارها بنية فكرية حكمت مختلف الإنتاجات الثقافية التي عالجتها الأبحاث التاريخية والأنثروبولوجية والحضارية. إن تراكم الأبحاث التي اعتنت بخصائص المراحل الحضارية المختلفة التي عاشتها الجماعات البشرية يمثل سندا قويا لفهم القصص الشعبي والانتقال من دراسة خصائصه الشكلية إلى الكشف عن البنية العقلية التي صدر عنها. يمكن القول أن الممارسة المنهجية السيميائية تتلاءم أكثر مع التمثيل الثقافي للمراحل الحضارية المكتملة، وهي صفة تتجسد في ما هو جمعي وماهو ماضي، وهي الخصائص التي تسم القصص الشعبي خاصة. أضف إلى ذلك أن منطقية التحليلات السيميائية تجعلها أقرب إلى طبيعة الدرس التعليمي الذي نروم توصيله لطلبة الأدب.

س7: في اعتقاد الدكتور بورايو هل يمكن الذهاب مع المتن الأدبي الشعبي بعيدا من الوجهة النقدية المعاصرة؟. هنا لابدّ من الملاحظة أن الحضور الثقافي للأدب الشعبي أدبيا يبدو حضورا خجولا.حتى داخل الجامعات العربية. وحتى في الجامعات الجزائرية، هذا رغم الحضور النوعي للأدب الشعبي في المحافل الدولية العلمية والثقافية. ولعلّ اهتمام الخليجيين بما سموه الشعر النبطي يدخل ضمن هذه الاحتفاليات القوية بالأدب الشعبي.. مع ذلك.. نلمس نوعا من الخجل في التعامل مع الأدب الشعبي داخل الفضاء الجامعي الجزائري؟.

ج7: مازال الوسط النخبوي في البلاد العربية رافضا لحضور الأدب الشعبي، وما يبدو من انفتاح بعض الأوساط لا يخلو من انتقائية لأن الشعر النبطي في الخليج المحتفى به هو شعر نخبوي بالعامية لا يختلف عن الشعر العامي المصري مثلا والذي يجد اهتماما من طرف الناشرين والقراء والنخبة الثقافية عموما وهو ينتمي للثقافة النخبوية أكثر مما ينتمي للثقافة الشعبية، تجمعه بها استعمال اللهجة العامية فقط. أما الإنتاج الشعبي الحقيقي فهو لا يزال مهمشا إلى درجة كبيرة. وقد تم إدراج دراسته في عدد محدود جدا من البلدان العربية مثل مصر والجزائر، وقد يعتنى به إلى حدما في بعض البلدان العربية في أقسام علم الاجتماع أو الحضارة. ولكنه لازال مستبعدا من البحث الأكاديمي في العديد من البلدان العربية. فالمسألة سياسية إذ أن الشعوب ظلت مستبعدة عن ممارسة السلطة في مختلف البلاد العربية، وبالتالي سيظل الاهتمام بالإنتاج الثقافي النخبوي هو السائد، ويعتبر غيره من **سقط المتاع**، فاقدا للقيمة الفنية والأدبية ! في الجزائر نجد أن ما سمي بالشعر الملحون فرض نفسه منذ قرون في الوسط الثقافي الشعبي، وعدد من شعرائه كانوا ينتمون للنخب الثقافية التقليدية غير أنهم التحموا بالثقافة الشعبية لأسباب تاريخية. ظلت هذه الممارسة قائمة بقوة في المجتمع الجزائري إلى غاية منتصف القرن العشرين. اعتراها بعد ذلك بعض الضعف بسبب سيطرة الأدب النخبوي بالفرنسية والعربية على المجال الإعلامي والثقافي والتعليمي. أما الحركة الشعرية بالعامية عندنا فهي ضعيفة ولم ترق بعد لمستوى الشعر النبطي في الخليج أو الشعر العامي المصري، من حيث الكمية ومن حيث التنوع الشكلي. هناك بعض المحاولات الاستثنائية ذات القيمة الفنية مثل أشعار مأمون حمداوي وفوزية لارادي.

س8: كأني خرجت بهذه الفكرة: الدكتور بورايو يفضل الكتابة بهدوء وبوعي، لذلك لا يمارس حضوره الإعلامي إلا نادرا –نعرف لك حوارا وحيدا مع جريدة صوت الأحرار– رغم الحضور الدائم في المحافل العلمية والثقافية والأدبية داخل الجزائر وخارجها.

ج8: ليس لي إجابة على هذا السؤال لأنه يفترض بالنسبة لأيّ نشاط فنّي أو ثقافي أن يتنبه إليه الإعلام، وأنا شخصيا لست ممن يسعى بنفسه لمثل هذه الحوارات. كما أعرف أن الصحافة الجزائرية تتصف بضعف المتابعات الثقافية والأدبية، بسبب عدم حرصها على توظيف أو بالأحرى تكوين صحفيين أكفاء

في هذا المجال. ولعلّ الأمر يعود أيضا إلى أنّ نشاطي موجه بالدرجة الأولى لطلبة اللغة العربية وآدابها. بينما تهتم الصحافة أكثر بما هو موجه للقارئ العام.

س9: المنهج السيميائي عند بورايو مسلمة -يبدو هكذا- منهجية يطبقها حاليا ويضيء من خلالها النص الأدبي عموما والنص الشعبي خصوصا. هل يعني ذلك أن السيميائية هي قناعة منهجية لا يبرحها إلى مناهج أخرى؟

ج9: لقد اعتنيت منذ بداية نشاطي الأدبي بالشكلانية والبنوية والسيميائية، وهي جميعا تيارات منهجية تترابط فيما بينها لتكون رؤية للنص تراعي بصفة أساسية طبيعة بناء قيمه الرمزية وتنحو نحو علمنة الدراسة الأدبية وجعلها ممارسة مقعّدة ومنطقية، وتولي أهمية كبيرة للبعد اللغوي في الظاهرة الأدبية. ومما حفّزني على مثل هذه العناية تطور الدراسات السردية في هذا المجال خلال النصف الثاني من القرن الماضي، وكنت قد تخصصت منذ السبعينيات من القرن العشرين في تحليل النص السردي الشعبي أو بعض الكتابات القصصية والروائية. توفر هذه التيارات المنهجية بالنسبة لي أدوات منهجية أعمل على تبليغها للطلبة لكي يستفيدوا منها في إنجاز أبحاثهم، كما تساعدني على تحليل النص الأدبي الشعبي وتتعامل معه تعاملا مميزا يسمح بتثمينه والتعرف على قيمه الرمزية.هذا لم يمنعني من العناية ببعض التيارات المنهجية الأخرى التي حاولت أن أستثمرها مثل الدرس الأنثروبولوجي والتحليل النفسي والتداولية. أعتبرها جميعا مداخل وأدوات منهجية لتحليل النصوص السردية بمراعاة القيمة التي تبرزها أكثر، أو نريد أن نركز عليها ونكشف عن أهميتها.

س10: ما الذي قدمته الممارسة السيميائية من نتائج وأعمال في الجزائر. بمعنى آخر هل استطاعت الدراسات السيميائية في الجزائر أن تؤسس مشروعا نقديا راسخا. وهل استطاع الناقد السيميائي أن يصوغ وجهات نظر عملية جادة في هذا الاتجاه. وهل الدكتور بورايو راض على ما يقدمه من دراسات وأبحاث ومقالات سيميائية.

ج10: ولجت السيميائيات الدرس الأدبي في نهاية القرن الماضي (في التسعينيات) عن طريق إدراجها في البرامج الدراسية في أقسام اللغة العربية وآدابها، وسجل الطلبة منذئذ أبحاثا يطبقون فيها منهجيتها في التحليل، وظهرت بعض الأعمال مثل دراسات رشيد بن مالك وسعيد بوطاجين وأحمد يوسف التي كان لها

أثر في نشرها والعناية بها، وأصبحت الآن أمرا ثابتا في النشاط الدراسي الأدبي، فأقيمت لها ملتقيات في عنابة وسطيف وبسكرة والعاصمة خلال العقدين الأخيرين. حاولت مع زملائي ترسيخها في البحث الأدبي للحاق بركب الدرس الأدبي في المغرب وتونس على الأقل، وقد نجحنا إلى حدّ ما في هذا المسعى، رغم تجاوز طموحاتنا الحد الذي بلغته حاليا في الوسط الأدبي. كانت هناك مقاومة شديدة خاضها ضدنا المحافظون الذين يعتمدون في درسهم الأدبي على الانطباع ومعالجة المضامين بطريقة غير منهجية، فشككوا في قيمتها واعتبروها أدوات مستوردة لا تصلح لمعالجة النص الأدبي العربي. غير أن الإصرار والعمل الجاد مكن من تجاوز مرحلة التشكيك الأولى، وأصبحت السيميائيات تلقى العناية في مختلف أقسام الدراسة الأدبية في الجامعة الجزائرية سواء من طرف الأساتذة أو الطلبة. وما نعيه حاليا بخصوص المرحلة التي بلغتها هذه العناية أنها ظلت عند عتبة السيميائيات منشغلة بالمداخل مكرسة للمرحلة الأولى من تطور البحث السيميائي، متوقفة عند بعض تياراتها دون الأخرى، في الوقت الذي نجدها قد عرفت تطورا كبيرا في البلاد الأخرى من حيث المفاهيم ومعالجة القضايا الأدبية. لقد اكتفينا بنقل مبادئ السيميائيات وحاولنا تقديم بعض التطبيقات غير أن مساعينا تظل ذات أهداف تعريفية وتعليمية بحتة، تنقصها الروح الإبداعية، وتحتاج السيميائيات إلى تمثّل أكثر ومعرفة أوسع بأسسها الفكرية وخلفياتها المعرفية ومختلف تياراتها المطبقة في العالم، وتطورها عندنا مرهون بتطور البحث العلمي والدرس الأدبي، هذا الأخير الذي توسع من حيث الكم ويحتاج عناية أكثر من حيث الحرص على النوعية. هناك تيارات بحثية أدبية أخرى تحتاج بدورها إلى العناية مثل التداولية ولسانيات الخطاب والأسلوبية والنقد الثقافي الخ..

س11: هناك أسماء كثيرة تخوض الآن غمار النقد السيميائي. هل استطاع الناقد السيميائي في الجزائر أن يقدم رؤية خاصة ضمن حركية النقد السيميائي في الوطن العربي. وهل هناك تجارب معينة يراها بورايو تحمل نضجا وكفاءة ورؤية منهجية قادرة على إرساء حركة النقد السيميائي في الجزائر ثم في الوطن العربي. مع علمي الكبير بأن وجودكم في المنابر العربية دائما وجود ذكي وقوي ودقيق؟

ج11: لعل أهم تيار ترسخ في دوائر البحث الأدبي عندنا تمثل في تيار السيميائيات

الشكلانية ويمثله بامتياز رشيد بن مالك وسعيد بوطاجين في الجزائر وسعيد بن كراد في المغرب. أما التيارات الأخرى فهي حديثة المنشأ ويمكن الحديث عن سيميائيات بورس التي اجتهد في تقديمها والتعريف بها أحمد يوسف وأمينة بلعلى، وتيار السيميائيات التأويلية التي اعتنى بها أيضا كل من أحمد يوسف والسعيد بوطاجين. هناك أسماء أخرى ومن بينها مجموعة من الشباب الدارسين يضيق المجال عن ذكرهم جميعا هنا. مثل هذه الجهود يمكن أن تكون قاعدة لتطور السيميائيات في الجزائر، والتي يجب ألا تعزل عن الجهود الأخرى الجارية في العالم العربي عموما وفي البلدان المغاربية على الخصوص.

س12: السيميائية بوصفها منهجا هل تقف -من النص- عند حدود معينة، وهل تتداخل على نحو من التكامل أو التفاعل مع المناهج الأخرى؟

ج12: تقوم السيميائيات بتعيين شكل المحتوى، أي تعالج طريقة انتظام المعنى أو تشكله عبر قنوات تواصلية محددة في مختلف مستويات النص. وتستند السيميائيات الشكلانية في تحديدها للمعنى على الدلاليات البنوية. ولها علاقة وطيدة بالجهود التي بذلت في الدرس الشكلاني للأدب وهو درس تمخضت عنه التطورات الحديثة للدرس اللساني في النصف الأول من القرن العشرين. وقد استندت السيميائيات البورسية على المنطق الرياضي وحاولت رسم خطاطة التدليل عبر تحولات العلاقة مدلول/دال. يجمع بين مختلف التيارات السيميائية العناية بالقيم الرمزية في الثقافة والأدب واللغة.

س13: جرت العادة أن يجتمع السيميائيون الجزائريون في عنابة من خلال عبد المجيد حنون والطاهر روابنية وأحمد شريط.. وغيرهم، لكنكم اجتمعتم ضمن ملتقى بالعاصمة بالشراقة هذه السنة تحت إشراف الدكتور رشيد بن مالك. هل حقق الملتقى ثمرة معينة وهل كنتم راضين على الأداء العلمي والثقافي للملتقى؟

ج13: لقد اجتمعنا أول مرة في عنابة ثم في سطيف وفي ملتقيات بسكرة، كما التقينا هذه السنة بالشراقة في الملتقى الذي نظمه مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية (الموجود ببوزريعة). صدرت أعداد خاصة لهذه الملتقيات وقد ظلت معتمدة من طرف الطلبة والباحثين، وخاصة العدد الأول من مجلة السيميائية التي أصدرها الأستاذ عبد المجيد حنون، والتي مثلت بداية توسع الممارسة السيميائية في الدرس الأدبي. كان الغرض من

هذه اللقاءات تطوير البحث السيميائي ومعرفة منجزاته، وكانت محاولة تأسيس رابطة في سطيف، لم تنجح لأسباب إدارية (لم نتمكن من الحصول على رخصة من وزارة الداخلية). أصدر الأستاذ أحد يوسف مجلة السيميائيات الناطقة باسم مخبر السيميائيات بجامعة وهران، وهناك الآن محاولة يتم التحضير لها في بنغازي بليبيا من طرف مختبر السيميائيات لتحقيق رابطة عربية للسيميائيات. وسوف يلتقي عدد من السيميائيين في ملتقى علمي وسيعلن فيه عن قيام رابطة للسيميائيين العرب.

بالنسبة لملتقى الشراقة اجتمع فيه عدد كبير من الباحثين من الجزائر وفرنسا والمغرب وتونس. كان فرصة هامة لمعرفة الوضعية الحالية للدراسات السيميائية والتعرف على الفاعلين في المجال، وكانت بالنسبة لي فرصة ذهبية للتعرف خاصة على الباحث سعيد بن كراد الذي وجدته يقاسمني كثيرا من الأفكار التقييمية المتعلقة بوضعية البحث السيميائي في البلدان العربية وآفاقه.

س14: أين يتجه البحث/النقد السيميائي حاليا. هل مازال غريماص يغري بورايو.

ج14: الدراسات السيميائية أقرب إلى مفهوم البحث الأدبي منها إلى النقد. لقد انفتح الوسط الأكاديمي على هذه المنهجية، غير أن النتائج محدودة، وعدد المهتمين بالمنهج محدود نظرا لصعوبة تمثله بسبب استناده على معطيات لها صلة بالمنطق الرياضي واللسانيات وعلم الدلالة وهي علوم ليس من السهل الاستفادة منها، لهذا نجد أحيانا مقاومة شرسة من طرف عدد من المعنيين بدراسة الأدب الذين يرومون السهولة والمعالجة المبنية على الذوق والانطباع.

لأعمال غريماص قيمتها من حيث كونها رائدة لتيار مدرسة باريس الشكلانية، على صعيدي التنظير والتطبيق، ولا زال بريق أعماله مسيطرا على الدراسات السيميائية، غير أن هناك آخرين تجاوزوا منطلقاته وارتادوا ميادين لم يكن من المتيسر ارتيادها من طرف غريماص مثل "سيمياء العواطف". وسيمياء الصورة الخ... أما بالنسبة لي يمثل غريماص نموذجا للباحث العلماني الذي كرس حياته لوضع آليات التحليل السيميائي الشكلاني، ونبه إلى الطبيعة البينية التي تشغلها السيميائيات في علاقتها بمختلف العلوم الاجتماعية.

س15: كثيرا ما يرتبك النقاد في التعامل مع المصطلحين سيميائية وسيميولوجيا؟ إلى ماذا يرجع ذلك؟

ج15: استخدمت الدراسات السيميائية المصطلحين معا، ويميل الباحثون إلى استعمال

مصطلح السيميولوجيا للدلالة على تاريخ العلم ومبادئه النظرية وروافده في العلوم الأخرى. أما السيميائيات أو السيمياء فتستعمل للدلالة على الحقول التطبيقية.

س16: طالما فكرتم رفقة عدد من السيميائيين في الجزائر في استحداث رابطة تجمع السيميائيين في مشروع نقدي واحد. هل حصل ذلك. وما هي الخطوط الأساسية المستقبلية لهذا المشروع.

ج16: المحاولات السابقة لم تصل إلى نتيجة ملموسة. هناك اجتماع في مدينة بنغازي في نهاية شهر جوان ويحضر الآن لمشروع جمعية مغاربية أو عربية للسيميائيين.

س17: اسم الدكتور عبد الحميد بورايو شائع أكثر من كتاباته. هل يرجع ذلك إلى حضوركم المكثف المتواصل في المنابر النقدية الأكاديمية الثقافية. إلى ماذا يرجع ذلك؟

ج17: ظروف عملنا في الجامعة الجزائرية الحديثة النشأة في فترة التأسيس للمراكز الجامعية ولأقسام الأدب تركتنا نهتم أكثر بالجانب العملي المتمثل في التدريس وتكوين الطلبة والتوجيه، ولم تسمح لنا كثيرا بالتأليف وممارسة الكتابة، وهو ما يذكرنا بأسلافنا مؤسسي حركة النهضة المتمثلة في جمعية العلماء المسلمين الذين أثروا بحضور شخصيتهم وبمواقفهم وعملهم التكويني والتوجيهي، ولم يخلفوا كثيرا من الكتابات من أمثال عبد الحميد بن باديس.

س18: في المرحلة الأخيرة تجلت الدراسات السيميائية المغاربية وكأنها نبتة مغربية تونسية. ماهي ملاحظاتكم في هذا الشأن؟

ج18: اهتم الجزائريون بالتدريس والتكوين وحضور الملتقيات أكثر مما اعتنوا بالكتابة بسبب انعدام وجود المجلات المتخصصة وفقدان وسائط النشر، مما جعل إنتاجهم يبدو محدوداً بالقياس لما أنتجه زملاؤهم المغاربة والتونسيون.

س19: ارتباط الدكتور بورايو بالناقد السيميائي الجزائري رشيد بن مالك بارز على أكثر من صعيد وهو ارتباط يتجاوز العلاقات العلمية والنقدية والأدبية، إلى العلاقات الحميمية. هل تساهم هذه العلاقة في تشكيل رؤية ما تشغل بال الناقدين الكبيرين؟

ج19: كانت بداية علاقتي برشيد بن مالك في بداية الثمانينيات لما درّسته في جامعة تلمسان وأشركته معي في لجنة النشاط الثقافي التي أنشأناها وقتئذ في نفس الجامعة. وقد اشتدت أواصر هذه العلاقة لما عملنا معا في

معهد الثقافة الشعبية بنفس الجامعة خلال النصف الأول من التسعينيات، وحاولنا بأن نقوم ببعض الترجمات المشتركة، وكنا نتباحث في مسائل المصطلحات. وقد جاء إلى العاصمة نيدير مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، فكانت مناسبة لنواصل تعاوننا، وأنا حاليا عضو المجلس العلمي للمركز ورئيس مجلة بحوث سيميائية التي يصدرها المركز ومخبر العادات والتقاليد الشعبية بجامعة تلمسان، والتي يصدرها تحت مسؤوليته باعتباره مدير المركز والمخبر.

س20: في الحقيقة يمثل بورايو عبد الحميد ذلك المستوى العالي المؤسس في الساحة النقدية وهو أحد أقطاب النقد البارزين في الجزائر إلى جانب عبدالمالك مرتاض، رشيد بن مالك، الطاهر روانينة، أحمد يوسف، سعيد بوطاجين، عبد المجيد حنون... هل استطاع بورايو الوصول إلى خلاصة نقدية في الحقل السيميائي ضمن هذا النشاط السيميائي الكبير -على ما فيه من أسئلة معقدة، وغير واقعية أحيانا-.

ج20: بالنسبة لقيمة ما تمكنت من تقديمه في الساحة الثقافية والنقدية أترك الحكم عليه للآخرين، فمن الصعوبة بمكان أن أحكم على ذاتي. أعرف جيدا أن ما بذلته من نشاط وجهته بصفة أساسية للوسط الجامعي من خلال الدروس والترجمات والملتقيات والمناقشات والإشراف. أما الأداء النقدي فلست براض عن نفسي، بسبب ما اعترى المحيط الأدبي عندنا من فقدان للوسائط الثقافية المنتظمة وانعدام وجود تقاليد تعامل مناسبة بين الوسط الثقافي والكتاب، خاصة في مجال النشر والندوات الخ.. لقد بذل جميع من ذكرتهم جهدا كبيرا في تحقيق نقلة نوعية للدراسة العلمية للأدب وربط قنوات التواصل مع البلاد المغاربية والعربية وتحسين مستوى الدرس الأدبي، ولعله جيل مؤسس بذل جهدا كبيرا في تكوين الطلبة وفي نقل المعارف الأدبية الحديثة والانخراط فيها، غير أنه لم يتمكن من تحقيق تراكم في الأفكار، ولم يجد الوقت للتفرغ للكتابة والنشر بصفة منتظمة وغزيرة مثلما هو الحال بالنسبة لبعض البلاد العربية الأخرى.

س21: طابور النقاد السيميائيين صار طويلا. لكن الحصيلة العلمية لا تزال خجولة. وغير قادرة على فرض ثقافة منهجية سيميائية إلى درجة أن الحديث عند البعض مثل الحديث عن أفكار غير واقعية (خرافية، رياضيات، ميتافيزيقية ... الخ).

ج21: لقد أصبح المنهج السيميائي جزءا من مشهد الدرس الأدبي في الوسط الجامعي بالجزائر، واستغرق التعريف به وتجريب طرقه في التحليل السردي -خاصة- وقتا طويلا، وآن الأوان للمراجعة ومتابعة التطورات الحاصلة فيه في مختلف بلاد العالم، وتطبيقه على مختلف الإنتاجات الثقافية بشيء من الإبداع والتحرّر من القوالب الجاهزة، ومحاولة التقرب من مختلف تياراته، والتعمق في معرفة أبعاده الفكرية وخلفياته المعرفية، وترجمة منجزاته إلى اللغة العربية. أما قضية صعوبته أو إيغاله في استعمال المنطق والعلاقات الرياضية والتجريدات، أعتقد أن الأمر يتعلق بمرتكزاته المنهجية التي لابد من معرفتها والاقتراب منها وهي متعلقة أساسا بعلوم اللسان الحديثة وبالمنطق الرياضي، ولا يمكن أن يجرّد منها، وكل من يريد أن يرتاد مجالا علميا عليه بالتسلح بأدواته. أما الركون إلى السهولة والحديث عن مضامين الأعمال الأدبية بطريقة غير منهجية بالاعتماد على الانطباعات والتأملات الذاتية غير المرتكزة على ثقافة مناسبة أصبح الآن لا يقنع أحدا ويجب تجاوزه.

س22: سعيد بن كراد، ورشيد بن مالك يشتركان معكم في معالجة الخطاب السردي سيميائيا. هل يفكر بورايو في إنجاز موسوعة للمصطلحات السيميائية المرتبطة بالأدب الشعبي؟ والأدب بشكل عام..

ج22: فكرة جيدة، تحتاج إلى عمل جماعي ووقت كاف وتفرغ جزئي، وهي من بين المشاريع التي إذا ما لم نستطع نحن تحقيقها تبقى موكولة لطلبتنا للقيام بها.

س23: السيميائية صارت سيميائيات. هل يضعنا الدكتور بورايو عند نقطة/ وجهة نظر محددة؟

ج23: لعل السيميائيات الشكلانية أو الغريماصية (مدرسة باريس)، هي التيار الذي تجذرت ممارسته في البلدان المغاربية، ويأتي كل من سعيد بن كراد ورشيد بن مالك على رأس المتخصصين فيه. أما بقية التيارات فتجد بدورها صدى عند كثير من الأساتذة من أمثال سعيد بوطاجين وأحمد يوسف والطاهر رواينية وأمينة بلعلى، وغيرهم، وأقصد هنا سيميائيات بورس وفانتاني وأمبرتو إيكو، ولاشك أن نمو مثل هذه التيارات سوف يغني المعالجات السيميائية.

باب القصة

- أقاصيص — أحورية بوشريخة
- نعاس — محمود الريماوي
- أرض الله — محمود الريماوي
- لعبة الأقنعة — لؤي عبد الإله
- الحافة — سمير عبد الفتاح
- المشاء — محمد عبد النبي
- حدث في العرين — يونس الأخزمي



أقـــــــــاصيص

أ. حورية بوشريخة

1- المحـــــور

جلس في القاعة، وأحاط به الحاضرون، وانتظر صاحبيه أن يأتيا، بعض الدقائق مرت، واجتمع الشمل فبدأ كلامه الحماسي وخطا به الناري ": نحن يا أعزاء وسط غابة، ينبغي أن نتحد فيها لنواجه هذه الذئاب المفترسة، لنقضي على كل هذه المؤامرات التي تحاك ضدنا، ونحن غافلين عنها. ألم تلاحظوا أن الأموال المخصصة لنا نحن العمال، تقسم فيها بينهم فيستمتعون بها في أغراضهم الخاصة ..." وأخذ يذكر أرقاما وحالات، لا أدري من أين جاء بها، وكنت جالسة، وعيناي نصف مغمضتين من شدة أرقي، ولم أكن أولي أقواله أي اهتمام، بينما كان الكل فاغرا فاه، يتتبع كلامه كلمة كلمة، و لم أستفق من كسلي وخمولي إلا على عباراته الأخيرة التي أعلن فيها أن يوم السبت سيكون بداية الإضراب للضغط على أولى الأمر حتى نفتك منهم بعض حقوقنا. وجاء السبت، فالتحقت بعملي كالمعتاد، فلم أكن مع المضربين ولم يتفطن إلي احد، وأعماهم حماسهم عن رؤية حقيقة مشاعري نحو هذا الزخم و هذه الفوضى اللذين لا تطيقها نفسي المرهقة، و بعد الإضراب علم القاصي و الداني بخروجي عن صفتهم وانفرادي في خط خاص بي وحدي فثارت ثائرتهم، كأنهم دخلوا نارا لم أدخلها معهم أو أصابهم قحط، خرجت منه سالمة، فأقسموا بأغلظ الأيمان أنهم لن يضربوا بعد اليوم إلا إذا شاهدوني أسير باعتدال في طريقهم، فحدقت إلى وجهي في المرآة وقلت: ألك أهمية أكبر من هيجان البحر؟ أأنت مثلهم الأعلى إلى هذه الدرجة القصوى؟ ومن تكونين لتؤثري فيهم كل هذا الأثر البليغ؟" ورميت المرآة على الأرض فانكسرت وتحولت إلى مئات من الشظايا، وانكسر معها وجهي الصافي، المشرق، فتحول كل من حولي إلى أعداء. إذا صعدت، صعدوا، وإذا نزلت، هللوا بالنزول، وإن ضحكت، شهقوا ضحكا، ولو قطبت، عبست جباههم، وأضحوا يتساءلون عن وجهتي إذا مشيت، وعن عواطفي لمن أسلمها. من أحب؟ و من أكره، و هل أنا هائمة في بحر العشق مع رجل ما ... وما أفظع أن تصبح محور الدائرة، تلتقي عندك كل النقاط !

وجلس الرجل من جديد في اجتماع حماسي آخر، و أحاط به عدد أنقص من العدد السابق وقال ": يا إخواني ! أرأيتهم كيف يسخرون منا؟ وكيف لم تعط لنا حقوقنا التي

وعدونا بها. إنهم لن ينفذوا هذا الوعد إلا إذا ضغطنا عليهم ضغطا آخر عبر إضراب، يعلمون من خلاله أننا لن نتنازل عن حقوقنا، وإننا مصرين على افتكاكها مهما كان الثمن غاليا ..." وشاهدت الكثير من الوجوه تحدق في بحنق، ولم يكونوا يتتبعون ما كان يقوله الرجل الحماسي، إنما كانت عيونهم مسمرة علي تتقفى حركاتي وسكناتي، فصبرت على هذا الضغط، وهذه المحاصرة حتى جاء الرجل إلى نهاية خطابه حين قال:" سيكون الإضراب هذه المرة ثلاثة أيام فقط، حتى نرى رد فعل المسؤولين علينا"

فلم يلتفت الحاضرون إلى كلامه، بل ركزوا نظراتهم علي، وأنا أغادر القاعة، و في اليوم الموالي، وهو موعد الإضراب، كان الرجل الحماسي يرغي ويزبد ويدعو إلى الشجاعة ورباطة الجأش، وأن الحق لا يضيع مادام وراءه طالب، ولم تصغ إليه سوى حيطان المؤسسة، لأن الجميع كانوا يعملون.

2- المطاردة

جلست القرفصاء على أرض إسفلتها أسود، واضعة يدي على خدي، أفكر في ذلك القزم الذي يلاحقني في كل صوب. لقد أرعبني، وأتعبني، ولم أجد حيلة تمكنني من إبعاده عني.

إنه قزم أسمر اللون، من آكلي اللحوم البشرية، يبغي الانقضاض علي، و تصفية حساباته معي، بالتهامي ربما في مضغة واحدة. لقد غدوت أراه غولا أسطوريا، لا هم له سوى تنغيص عيشي في كل مكان. إنني لطالما أطعمته من جيبي، عله يتعود على الأكل الطبيعي، و يصبح إنسانا عاديا، فذهبت به إلى المطاعم التي تحتوي على أطباق لذيذة، وكان يأكل بنهم، لكنه حين ينهي، يكشر عن أسنانه السوداء، ويتمتم بكلمات غامضة، ويأتي بحركات تقول، إنه لن يكف عن مطاردتي، إلا إذا التهمني أنا. لقد حاولت ذات مرة أن ألجأ إلى أصدقائه الأقزام، الذين يسامرهم و لاطفهم، و يحبهم كثيرا، راجية أن يساعدوني على ثنيه عن الركض خلفي، لكنهم فتحوا أفواههم عاليا، و هرعوا إلي يبغون الانقضاض علي، ففرت فزعة إلى أن أضحت المسافة بيني وبينهم بعيدة، فاستدرت لأراهم، كان منظرهم مرعبا، وكانوا يصرخون صراخ الموتى العائدين من قبورهم آسفين على عدم تمكنهم من القبض علي، فحمدت الله على سلامتي و قلت في نفسي: قزم واحد ولا كل هذه الأقزام و لكني مللت، وخوت حياتي من كل معنى، فشتى محاولات الهرب باءت بالفشل، والمزعج في ذلك أنه رياضي، متعود على الماراطون، فإذا ما ركضت فارة، ألفيته أمامي، وقد سبق خطواتي بأميال. فكرت في حيلة أخرى تنقذني منه، فعرضت عليه أن يرى لحوما أخرى، قد يشتهيها، فلربما يمكنه أصحابها منها، أو أنها سهلة المنال. وعرضت عليه ذات مرة أن يلجأ إلى العشق،

والجنس، والنساء ويدع عمله الماراطوني خلفي، فصرخ مزبدا، حتى خلت أن القيامة ستقوم، وأنه آخر عهدي بالدنيا، فكففت عن كل محاولاتي اليائسة معه، ولكني أقسمت بأنني سأكون يقظة للغاية حتى لا يلتهمني في رمشة عين، وأغدوا في خبر كان.

و نظرت إلى الإسفلت الأسود الذي أجلس عليه، وتساءلت عن سبب سواده، فقد يكون جزءا من القزم، وقد تتحول هذه الأرض إلى أسنان القزم السوداء، لتنقض علي هي الأخرى. وبينما كنت غارقة، أروح وأجيء مع أمواج عاتية من ذلك التفكير، جاءني. و قف أمامي. وضعت يدي داخل جيوبي. ليس معي فلسا. حدقت فيه، فأدركت أنها نهايتي. نهضت وليت الأدبار قليلا إلى الخلف، فرأيت البحر أمامي، ورأيته ورائي. إنني لست موسى لينقذه الرب من فرعون، ولست طارق بن زياد الذي ضاعت سفنه حرقا ،فواجه الأعداء ومع هذا فينبغي التصرف السريع وألفيت الحل أمامي. ينبغي الابتعاد، يجب ألا أقع، وضعت رجلي في الماء و خطوت نحو البحر متابعة مسيرتي إلى الأمام، إلى الأمام، إلى اللانهاية.

3- المفاجـــــأة

ودعا الجمع الغفير من المدعوين، وركبا سيارة فخمة، مرصعة بالورود المختلفة. كانت كالأميرة تختال في زيها الأبيض وماكياجها وتسريحتها الحضاريتين يزيدانها سحرا، فكان هو يسترق النظر إليها بين الفينة و الفينة، غير مصدق أنها باتت زوجة له شرعا، فلطالما تبعها خلسة، وهي تجوب الشارع قاصدة مدرستها، ثم رآها

وهي تكبر و تغدو عروس الزمان البديعة، بينما كان هو في الخامسة والخمسين عمرا، لم تتجاوز هي العشرين سنا. اقترب منها داخل السيارة، وهمس في أذنها أنه يود قضاء ليلة الزفاف في السوفيتال، لأنها هدية بعض أصدقائه بأن دفعوا له ثمن المبيت هناك و التقاط الصور في جو بهيج، فأومأت إليه أن يفعل ما يشاء وأن الأمر كله بيده، ففرح، غير أنه لاحظ مسحة الحزن التي تكسو عينيها، فأيقن أنها خائفة من ليلة العمر، شأن كل بنت تنتابها الوساوس،

وسكنها الرعب إزاء ليلة تتحول فيها من مجرد فتاة جاهلة كل الجهل في أمور الجنس إلى عارفة بذلك كل المعرفة، فسر بداخله وعرف أنه سيكون أسعد رجل على وجه البسيطة، فأخذ عروسه من يدها إلى داخل الفندق، وفي قاعة خاصة بالعرسان، وجدا نفسيهما وسط عدد من الأزواج. تناولا العشاء في جو رومنسي شاعري فالطاولات مزينة بالورود، والضوء خافت، وكل عريس يهمس عروسه بكلمات أشهى من العسل الصافي. و بعد العشاء، أعدت لهم قاعة خاصة، اصطف فيها كل العرسان، و بدأت الموسيقى العذبة وأخذ الكل في رقص بديع، ملؤه الفرح والنشوة، وراح المصورون يلتقطون صورا تذكارية بسيطة

وأخرى خاصة بجهاز الفيديو عبر كاميرات حديثة، وفي تمام الساعة الواحدة ليلا، أخذ كمال عروسه وصعدا إلى حجرتهما، فجلست على السرير، ودخل هو غرفة الاستحمام فلبس ثياب النوم، بعد أن اغتسل و أزال عنه آثار التعب، وعاد فألفى ليلى جالسة مكانها لا تتحرك كالصخر، فقبلها وضمها إليه، ولكنها ظلت جامدة دون أن تبدو عليها علامة من علامات السعادة، فجذبها إليه وربت على كتفيها، مؤكدا لها أن الأمر سيكون سهلا جدا. لكنها ترجته أن يؤجل ذلك إلى الغد، وأنها متعبة جدا، وانكمشت بجانبه وأغمضت عينيها، فأشعل هو سيجارة، والتهم أنفاسا منها بنهم، و قال في نفسه: فلأدعها تنام "وإن غدا لناظره قريب"، ثم استلقى بجانبها و نام من شدة تعب ذلك النهار السعيد.

وفي اليوم الموالي، استفاق من نومه، ليجد ليلى جالسة، ووجهها مسند على ركبتيها، وهي غارقة في تفكير عميق، فاعتدل في جلوسه

و قبلها، ثم قام ليغتسل، وطلب فطورا داخل الغرفة، فجيء إليه به وبعد تناولهما له، أخذ يد عروسه بين يديه وبدأ يفهمها أن العملية سهلة، وأن عليها أن تثق به كل الثقة لأنه لن يؤذيها أبدا، وأخذ يداعبها لكنها سحبت يدها بلطف، واستدارت برأسها نحو النافذة، كأنها تحاول الهروب إلى عالم آخر، حتى لا تصطدم بعالم الواقع الذي ينتظرها، فحيره أمرها، وتأكد له أن ليلى لم تر رجلا كل حياتها، فنزع بعض ثيابه واقترب منها، وأخذ يلامسها فأشاحت عنه بوجهها، وابتعدت بحركة خفيفة، لكنه حاول لأن يجردها من ثيابها، فقاومته بشدة، وأيقن أنها ترفض أن تعطيه حقه، وأنها مسألة عناد، فأصر على موقفه منها، وأن يضاجعها عنوة. لقد فعل، وليته ما فعل. وأراد أن تتحرك. أن تتلوى. أن تتألم. أن تصرخ متوجعة كما تفعل العزباء العذراء التي لم يفتضها رجل. لكنها ظلت صامتة صمت الأموات. فقام من مكانه وجلس بعيدا، ثم نهض، وضرب الحائط بقبضتيه، وصرخ في وجهها: "من كان حبيبك الأول؟ من عشقته، وسلمته وردة وجهك؟ من هو هذا السعيد الذي لم يوقع معك عقدا، فكنت له دون علمنا؟ ولماذا رضيت بي بعلا، وأنا أكبرك بكل هذه السنين..." أسئلة كثيرة أطلقها كمال من فمه دون تمييز، دون وعي، وقد جحظ قلبه، ونزلت من عينيه دمعتان رغما عنه، واستدار إلى فتاته، ورمى كلمة الطلاق كما ترمى الفضلات على صاحبها، وخرج من الفندق لا يلوى على شيء، ونظر إلى السماء فألفاها قد أصبحت أضيق من عين إبرة، ولعن لحظة عشق فيها شكلا جميلا.

نصوص قصصية عربية

اخترنا في هذا الملف البسيط تقديم صورة عن بعض الأسماء القصصية العربية مشرقا ومغربا المتواجدة في الوطن العربي ، ونأمل أن تكون هذه الإطلالة على تواضعها نقطة مضيئة للقارئ العربي كي يأخذ نظرة خفيفة عن واقع القصة في العالم العربي .

رئيس التحرير ع. سنقوقة

نعاس

محمود الريماوي / الاردن

استيقظ سليمان بصعوبة بالغة، كما في كل صباح على نداءات زوجته له، وبدت عليه كما في كل يوم، علامات الذهول والحنق، لكونه مضطرا مرة أخرى للاستيقاظ. ومع ذلك فقد منحه النهار الذي ملأ الغرفة، الشعور بقدر من الرغبة في الحياة والتصالح مع نفسه، بما في ذلك مع الوظيفة. لقد مضى عليه في عمله أزيد من عشرين سنة، دون ان يبدل هذا الزمن الطويل، من إحساسه بالانفصال عن وظيفته كمسؤول إداري في البلدية متوسط الدرجة،لا تنقصه المهابة والاحترام.

وكما هو برنامج كل صباح في نحو الثامنة، فقد دلف الى الحمام وتأخرا كعادته وقد سارر نفسه هناك، بانها ليست الوظيفة التي تجعل نفسه مظلمة، فهناك "أشياء« أخرى، لكن طبعه الكتوم منعه حتى من البوح لنفسه بتلك "الأشياء."

ثم اغتسل، وأدى الواجب الثقيل بحلاقة ذهنه وتعطر وارتدى لهذا اليوم السبت ملابس غير التي ارتداها طيلة الأسبوع الذي مضى، واقبل على وجبة الفطور البسيطة بشهية، فقد بدأ ينشط تحت ضغط الوقت القصير المتبقي، واستعدادا للمغادرة

جلس قبالة التلفزيون شارد الذهن وخيالات النوم لا تفارق ذهنه، وبدأ في تناول الشاي وتدخين السيجارة الأولى،التي يمنعه إغراؤها من الإقلاع عن التدخين، ولم يلبث أن أشعل ثانية، بيد أنها أخذت تحترق ببطء في المنفضة.

زوجته في المطبخ المجاور والمنهمكة آنذاك في غسيل أطباق الفطور، جعلت تحذره بانه تأخر أكثر من المعتاد، ويحس ن به المغادرة قبل أن يشتد زحام حركة السير. ولبضع هنيهات وبخداع مألوف ومتعمد للنفس، فكرت الزوجة أن النعاس غالبه وعاود النوم، رغم أنه لا يغفو عادة إلا على سريره، وذلك قبل أن توقظه صرختها التي ندت عنها، على الحقيقة.

والآن وبعد مضي قرابة سنة على ما حدث، فإنه يعتريها وهي تزوره من وقت إلى آخر، في المناسبات التي تخصه وتلك التي تجمعهما.. يعتريها شعور بأن النعاس قد غالبه حقا، والفرق أنه لم يعد عرضة لإلحاحها عليه بالاستيقاظ.

غير ان العدوى بدأت تنتقل إلى الأرملة الأربعينية، التي لم تنجب أبناء والتي سبق لها ان تخلت عن الوظيفة، إذ أخذت تنتابها نوبات مفاجئة من النعاس تثير حيرتها: فهل تغتبط لأن الأمر قد ينتهي بها للذهاب إليه"هناك« وملاقاة الرجل الوحيد، الذي عرفته وملأ عليها حياتها والتي أمضها الشوق إليه، أم عليها أن تتكدر وتتطير، مخافة أن تفارق الحياة فجأة،مثله، ودون أن يدري؟.



أرض الله

محمود الريماوي

حين تناهى إلى سمع الصغير، صوت ابيه وهو يجادل تاجرا كبيرا لشراء قطعة أرض من هذا الأخير، فإن الصغير ابن السادسة، لم يدرك ما سمع، بل إنه لم يصدقه. لم يتخيل الأمر كدعابة، فقد كان التاجر متجهما، والأب جادا جدا. على ان ذلك لم يضع حدا لدهشة الصغير، فكيف للأرض التي يمشي عليها الناس وتدب عليها الحيوانات وتعبرها السيارات والدراجات أن تباع. وكيف للتراب الذي لا يساوي شيئا لأنه تراب، أن يباع ويشترى ؟.

لقد بدا الأمر لغزا من الألغاز، وعليه وعلى الصغير أن يتقدم في العمر، كي يتمكن من إدراك سر هذا اللغز، وبما يضيف دافعا جديدا للطفل كي ينمو ويكبر بسرعة، فلا تظل الألغاز عصية على إدراكه.

وقد مضى الزمن بطيئا وسريعا، نع م فيه الطفل الذي أصبح فتى بقطعة الأرض التي اشتراها أبوه، والتي تحولت إلى بستان لأشجار الفاكهة، ولنباتات ومزروعات وأعشاب يجهل بعض اسمائها، دون ان يقلل ذلك من تعلقه بها، كما غاص مرات في طين البستان، وتخبط في عتمته وانتشى بإشراقة الشمس عليه، وطارد بين انحائه قططا وحملانا وضفادع وجنادب، كما طاردته أشباح وصادف على أديمه هوام وحشرات وزواحف بلا عدد، إلى أن فارق بيت الأهل وبستان العائلة، وأنشا عائلته الخاصة به في شقق سكنية عالية تكثر فيها الأبواب والجدران. وما ان تقدم به العمر، وامكنه لأول مرة وبشق النفس شراء قطعة ارض صغيرة، اصغر بكثير من تلك التي اشتراها أبوه قبل خمسين عاما في في مدينته الأولى (اريحا) فقد استشعر وتذكر انه إنما يتقمص هذه المرة وبصورة من الصور دور أبيه، وبعد ان دار الزمن دورته ولم يكن هناك ابن في السادسة أو حولها ليشهد على تتابع الأدوار وتقلبها إذ أن اصغر ابنائه فارق سن الطفولة.

غير ان الصغير القابع في نفسه، عاود في هذه المناسبة، ترديد سؤاله القديم : فما دام ان الله قد خلق السماء والأرض، وما دام ان السماء لا تباع ولا تشترى، فكيف يصح إذن بيع وشراء ارض الله ؟.

حتى انه شعر في نفسه، رغم ما في الأمر من غرابة شديدة، انه بإقدامه على فعلته هذه، إنما يرتكب ما يشبه التجديف، إذ يقتطع جزءا من ارض الله لذات نفسه. لكنه لم يبح بذلك للبائع، الذي أ تفق انه رجل ملتح شديد التدين، يؤمن بان الحلال بين والحرام بين.

لعبة الأقنعة

لؤي عبد الإله/ العراق

تسترجع الغرفة أخيرا نفسها أمامه، ها هو يهبط في مظلة شديدة البطء حتى تلامس قدماه سطح الفراش الناعم. تلتقط عيناه الفوضى المتمثلة بقطع الملابس المتناثرة على السجادة والسرير، وعند الجدار المقابل له كانت تجلس بروب النوم الزهري، أمام طاولة الزينة، منشغلة في إزالة طبقات الماكياج السميكة عن وجهها، وإلى جانبها استلقت باروكة الشعر الأشقر. جاء صوتها غريبا عنه:

"تقدر أن تجلب (وئام) من المدرسة؟"

"بالتأكيد".

وبدلا من النهوض، غطى رأسه تحت اللحاف، وراح أنفه يبحث عن عطر نسائي غادره توا ، بينما مضت ذاكرته تسترجع عبثا تفاصيل الصباح. كان يشاهد آنذاك خيطا سرابيا يتنقل أمامه بين حركتين متناوبتين: الانطفاء والاشتعال؛ الظهور والاختفاء.

قبل أن تلتقط أذناه رنين الجرس تسربت إليه رائحة عطر نسائي غامض، جعلته ي خرج رأسه من تحت اللحاف، ويستغرق في استكشافها متلذذا. سمع صرير المفتاح الدائر في قفل الباب الخارجي فتصاعدت نبضات قلبه.

لا بد أنها لوسي، فالرسالة التي استلمها على هاتفه الجوال مساء أمس تكشف عن هويتها، بالرغم من توقيعها باسم فرنسي مثير: شانتال.

"هل ستعمل زوجتك غدا؟" ولم يحتج إلى أكثر من دقيقة ليجيبها، فنوال كانت في فراشها، وليس مستبعدا أنها غفت الآن.

"نعم"

"متى ستعود؟"

"حوالي الثانية".

أصابه هلع وهو ينصت إلى ضربات الكعبين الثاقبين أثناء عبور لوسي مدخل الشقة، إذ لم يمض على خروج زوجته من البيت سوى دقائق، ولم تزل آثار عطرها مبثوثة في الفراش، فكأن الجارة الفاتنة كانت تراقبها من النافذة. توقع انفتاح الباب على مصراعيه في أي لحظة لتظهر أمامه مرتدية كعادتها بنطلون جينز وجزمة، وعلى رأسها بيريه فرنسية ذات لون فاقع. بدلا من ذلك حل صمت مفاجئ في المكان، منحه فرصة لالتقاط أنفاسه، والنهوض من سريره .

لم تنشأ علاقته بالجارة الشابة التي تسكن بالضبط فوق شقته إلا بفضل نوال، فحالما منحتهما البلدية إياها، راحت زوجته تتودد لكل ساكني المبنى عند التقائها بهم صدفة . ولم يمض سوى وقت قصير حتى بدأ يشاهد بعض النساء يترددن إلى بيته. تصيح نوال بإصرار حينما يعب ر عن استيائه: "هذه هي الطريقة الوحيدة التي يمكنك أن تتعلم الإنجليزية بها".

كان رد فعل الجيران تجاه إغواء نوال لهم مختلفا، فهناك من تحصن أكثر فأكثر من تقربها، وحالما كانوا يشاهدونها يمضون في خطى سريعة وهم يرددون بابتسامة مصطنعة "إنه جو لطيف اليوم، أليس كذلك؟" لكن شعبيتها كانت كبيرة بين الآخرين، خصوصا بين الأمهات العازبات وكبار السن الوحيدين.

تسربت إلى سمعه طقطقة صحون في المطبخ. لا بد أن لوسي تعد لها كأسا من القهوة الايرلندية ولا بد أنها ستجلب كعادتها واحدا له. تقول له كلما التقيا: "أفضل مكان أشربها فيه سريرك." وحينما سألها ذات مرة إن كانت تتناولها مع جون أيضا في الفراش، صمتت لحظة: "حينما نلتقي فكر في فقط فأنا لا أفكر إلا بك". لكنه لم يتمكن من تحقيق ذلك يوما. فصديقها يحضر معهما حتى في أكثر اللحظات حميمية.

قبل تعر فه إليها أثار انتباهه أولا قدوم جون شبه المنتظم في عطلة نهاية الأسبوع إليها. وبوجود طفل معها، ظن في البدء أن الآباء لا يعيشون مع أسرهم هنا، لكن بفضل المعلومات التي ظلت نوال تنقلها له عن "صديقاتها" توصل إلى حقيقة ظل يشك بصحتها حينما كان في بلده: يمكن للنساء هنا أن يصبحن أمهات بدون زواج.

يتابع من النافذة المحظوظ جون قبل مغادرته المنطقة، وإلى جنبه تقف لوسي وطفلتها."أراك حبيبتي في الأسبوع المقبل"، ثم تطلب الأم من صغيرتها "قولي باي»، قبل أن يحرك صديقها سيارته ويمضي إلى شؤونه الأخرى.

أصبحت ليلتا الجمعة والسبت مصدر توتر وتشويق. فبدون إرادته كانت أذناه تستيقظان بعد منتصف الليل لتتابعا أي نأمة تصدر من السقف، متجاهلتين في الوقت نفسه أنفاس نوال الثقيلة. أحيانا تخترق عينه الثالثة العازل الفاصل بين الغرفتين لتحلق فوق جسدي لوسي وجون فتنقل ما يدور بينهما بحيادية مطلقة. ثم تحضر إليه صورة جون مودعا صديقته، خفيفا مثلما جاء، "أراك حبيبتي"...

بالعكس من جون يجد هو نفسه مقيدا إلى نوال، ففي أعماقه تتعايش عاطفتان متناقضتان تجاهها: حينما تغيب عن البيت طويلا ينتابه شعور بالوحشة والانقباض وحينما تحضر يسكنه شعور بالملل والرغبة بالفرار. كأنها أصبحت له في آن سجنا وآصرة بالعالم الخارجي. ماذا سيعني كل هؤلاء الجيران له بدونها؟

"هل تعرف أن سوزان أصبح عندها بوي فريند؟" تخبره بطريقة محفزة للفضول.

"في هذا العمر؟"

"نعم، لكنها تقول إنها تشعر بالحرج معه أمام أحفادها".

"لماذا؟"

"سمعه ضعيف جدا".

ومنذ ذلك الوقت دخل "أدي" صديق سوزان الجديد حيز تفكيره، وراح يتابع قدومه المتعثر إلى البناية، حاملا أحيانا باقة ورد في يد وفي اليد الأخرى عصاه.

ارتفع صوت المسجل من غرفة الجلوس، صادحا بأغان رومانسية شهيرة. تنتمي إلى عصور بعيدة لا يعرف عنها شيئا. كانت لوسي حريصة على تعريفه بأسماء المغنين الذين لم يسمع عنهم أي شيء من قبل: فرانك سيناترا، ألا فيتزجرالد، جيم ريفز. بل كتبت له كلمات الأغاني. تقول ضاحكة "عليك أن تحفظها وتغنيها لي".

لكن ذاكرته هربت من تلك اللحظة لتنقله إلى لحظة أخرى: ها هو صدى الأغاني نفسه يتسرب من السقف، من وقت لآخر يعود إلى ما قبل ثلاثة أيام، حينما حضر جون إلى بيت لوسي، ولا بد أنها وضعت الكاسيت نفسه بعد تناولهما العشاء: إنهما الآن يرقصان ككائنين تلامسا للتو، مخلصين تماما لسحر اللحظة: بلا ماض أو مستقبل يشدهما. يصيخ السمع أكثر فأكثر، تتحرك أقدامهما على إيقاع الموسيقى البطيء، ولا بد أن الأضواء كانت خافتة وذراعاه التفا حول ظهرها، في وقت تشابكت أصابع يديها بعضها وراء رقبته.

استلقى على السرير، ومن خلف عينيه المغمضتين برزت ملامح وجهه غريبة عليه. كأن قناعا تلبسه شبيها بوجه جون. قالت له نوال ليلة السبت الماضي في الفراش: "أنت متوتر جدا اليوم. هل هناك سبب لذلك؟" دمدم متبرما من السؤال وهو يدير ظهره إليها: " أبدا. كل شيء على ما يرام«. قالت ضاحكة:"أنا أعرف سبب انزعاجك. حممت وئام اليوم بدون أن أحممك." صاح محتجا: "أنا مرتاح تماما. إنها أوهامك فقط." ولم تمض سوى دقائق حتى انقطع صوتها تاركة إياه لهواجسه. ظلت عيناه مفتوحتين في العتمة المطبقة بينما راحت أذناه تتسللان بدأب إلى السقف. في لحظة مجهولة، جاءته صرخة نسائية مختنقة بعد أن تفتتت عبر الاسمنت والفولاذ والحجر إلى همس مسحوق، ففجرت في أنفاسه غصة عميقة.

ارتفع صوتها مناغيا من الحجرة الأخرى: "هازم، كم أون، وير آر يو؟" وحينما كررت جملتها ثانية بنبرة أقوى حاول أن يرفع جسده من السرير لكن بدون جدوى. تسرب إليه خدر معاكس تماما في قوته للرغبة المتأججة في أنفاسه. راح يردد كلمات متقطعة بإنجليزية متعثرة: "انتظري قليلا، أنا في طريقي إليك". لكن صوت لوسي ظل يتردد بنبرة متغنجة لحوحة: "كم أون ، هازم... كم أون.»

التفت إلى ساعة التنبيه الموضوعة فوق الكومودينو. كانت الدقائق تثب فوق سطحها بخفة متناهية. تسرب إليه شعور بالاضطراب جعله أكثر عجزا عن الحركة. لم تبق أمامه سوى ساعة قبل عودة نوال. ولا بد أن عليه إخبار الجارة المتلهفة إلى ظهوره بهذه الحقيقة.

جاءته ثلاث طرقات خافتة على الباب، ومن ورائه تسرب صوتها عذبا :

هل يمكنني الدخول؟"

"تفضلي".

تملكه دوار وهو يراقب انفتاح الباب ببطء. كان الضوء المتسع خلفها يجعله عاجزا أكثر فأكثر عن تمييز ملامحها من موقعه، حيث غطت

الستارة الزرقاء نافذة الحجرة تماما. تفككت الأشياء حوله إلى كسر عائمة في فضاء دوار. انعكست فوق سطح المرآة الملصقة بواجهة خزانة الملابس شرارة ضوء، للحظة واحدة، مكنته من مشاهدة صورته، لكنها اختفت وحلت محلها صورة جون. أغمض عينيه. غمره صوت المطر الناعم الرتيب القادم من وراء النافذة متناوبا مع أصوات نسائية قادمة من أزمنة أخرى. اكتشف في تلك اللحظة أن أذنيه تمكنتا من الوصول إلى شقق أخرى، مخترقتين قوانين الطبيعة. ها هو يلتقط شهقات الحب واحدة واحدة. وحينما فتح عينيه تفككت صورة لوسي أثناء اقترابها من السرير إلى صور أخرى. إنه الآن محاصر بفتيات المبنى جميعا.

لا بد أنه غفا قليلا. بدت الغرفة هذه المرة أمامه شديدة الترتيب. كان كل شيء في مكانه. ولم يبق أي أثر لجارته، بينما تشبع الهواء برائحة الحبق الأليفة. تلمس استلقاء نوال بجانبه. ومن دون الالتفات إليها رآها تمعن النظر إليه. شعر بالضيق. كان في تلك اللحظات يراها وكأنها معلقة بين السماء والأرض. لكنه بدلا من مد يده إليها مطمئنا مضى أكثر فأكثر في إغماض عينيه والتزام الصمت.

برغم تفوقها عليه في كل شيء تفتقد نوال البوصلة التي تحدد بها اتجاهها. وكأن وراء هذه الطاقة روح طفلة تنتظر من يوجهها. ففي كل ما تقوم به من إنجازات باهرة هناك هاجس مقلق يحركها: هل ستحظى بإعجابه؟

"كيف كان العرض اليوم؟" قالت وهي تداعب صلعته الواسعة. كاد يقول لها: "أي عرض؟" لكن ذاكرته استرجعت شريط المفاجآت التي ظلت زوجته تعدها له .

قالت نوال: "ابق في الفراش إذا أحببت. أنا سأذهب إلى المدرسة". وقبل أن تنهض من السرير أضافت بنبرة معاتبة: "أنا بدأت أغار من لوسي". قال بدون أن يفتح عينيه: "لكنك هي ".

"أنا أعني لوسي الحقيقية".

"هل هناك واحدة حقيقية وأخرى زائفة؟" تمتم بصوت واطئ.

جاءه صوتها وهي تتطلع في المرآة وتمرر قلم الفحم فوق أهدابها:"هل تعرف أنهما انفصلا؟ "

"من؟"

"لوسي وجون".

"هل تعنين أنه لن يأتي لزيارتها كل نهاية أسبوع؟"

"العلاقة التي بينهما أعقد مما تتصور".

قالت لحظة مغادرتها غرفة النوم بنبرة حازمة: "لا أظن أن لوسي ستزورك بعد اليوم... إنها حزينة جدا على جون". ومن فوق المرآة التقط حازم مشهدا خاطفا بعث الاضطراب في أوصاله: كانت نوال تمسح الدموع بخفة عن عينيها.

الحافة

سمير عبد الفتاح/اليمن

في امتداد محاذ للمجرة أرخى نفسه .. أطفأ ما تبقى من أنفاسه وفتح عينيه على امتدادهما ليلم بتفاصيل المجرة التي غادرها قبل قليل.

أخذ يحاول - بنظره - إيجاد المساحة التي كان يشغلها.. نقاط بالغة الصغر كانت أقرب الإجابة إليه .

حرك يده في الفراغ الممتد بينه وبين المجرة في محاولته لرسم إشارة ما تعلن عنه.. لم يحاول تفسير عدم حدوث أي شيء بعد حركة يده، واكتفى بحركة أخرى تعني أنه ما زال ينتظر .

الخدر الذي بدأ بغمر الحيز الأكبر من عقله اجبره على إغلاق عينيه والاكتفاء بما يأتي عبر الأذنين من أصوات باهتة ليعرف أي تغيير قد يحصل حوله يشير إلى اقتراب الضوء الرماد.

فكر بأن يحاول زحزحة جسده بالكامل علّ تلك الحركة تحدث أثراً أكبر من الذي تحدثه يده.. لكن فكرة وجوده على حافة هاوية سحيقة جعلته ينسى محاولة الحركة حتى لا يسقط أبعد مما هو عليه.

حدث نفسه: "على المكان أن يكون قابلاً للتمدد، قابلاً للانحناء.. المكان المغلق أو المكان الذي لا ينثني مع ضغطك إياه يدفعك لمواجهته.. تصطدم به بقوة وتدخل معه في حالة عداء » .

تأمل النقش الغريب في القطعة المعدنية التي يحملها في يده ثم تابع : «المكان الجيد مكان يصلح ليزرع فيه ساكنوه أقدامهم.. لكن علينا أن ندفع ثمن الحصول على مكان جيد.. على الأقل لن يجدوني هنا.. سألتصق بالضوء الرمادي الذي سيحملني إلى مكان جيد».

استدار ببطء.. افترض أنه ضحك عندما تساءل عن إمكانية زرعه نفسه في هذا الفراغ، ثم عاد لتأمل المجرة الحلزونية بانتظار مرور الضوء الرمادي :

«انتهت سيطرتهم علي.. لم أعد نصف صياد ونصف فريسة.. لقد ابتعدت كثيراً جداً عنهم.. لكن إلى أي مدى يستطيعون تقدير مكاني الآن ؟! ثم هذه الهاوية..؟ لا يهم هذا الآن.. أنا بعيد عنهم بما يكفي للارتخاء أخيراً.. فوران الدم.. الجلد المبلل بالعرق.. العينان البارزتان.. الرئتان اللاهثتان.. كل ما يوحي بالقلق والانفعال الشديد انتهى.. انتهى» .

الصمت والفراغ المظلم وإحساسه بحافة المكان أسفل منه دفعه لإعادة ترتيب نفسه والغوص في تفاصيل أيام سابقة.. وأخذ يستعيد حركته الدائبة من أجل الالتصاق بعالم آخر:

أريد مكاناً جيدا.. مكاناً يصلح لأزرع قدمي فيه.

-عليك بالغوص داخل الضوء الرمادي.

-ضوء آخر!

-ليس أي ضوء.. إنه الضوء الرمادي.

-كيف أتعرف عليه.. كيف أصل إليه ؟!

يتراجع صاحب الصوت وهو يهم بالإجابة خطوة للوراء، ويمد يديه بحركة دائرية:

-قيل في فراغ مكان أن الضوء الرمادي تلاشى هنا.. قيل أيضاً في نهاية نقطة تلاشت أن للضوء الرمادي عدة درجات تأخذ العينين في متاهة، وقيل لشخص توارى في همجية معتادة أن الضوء الرمادي في أعلى درجاته كان أقل شحوباً من أدنى درجاته، قيل أيضاً في طيف يفترض تلاشيه أن الضوء الرمادي استمد من أحد العيون استدارة غير مكتملة فأصبح كقوس، ومع سؤال متلاش جاءت إجابة أن القوس لم يشبه أبداً قوس قزح، وفي جغرافية النسيان كتب أحدهم أن تضاريس الضوء الرمادي كتلة واحدة يظهر منها خمسة أطراف.. واللون يتدرج داخل درجات اللون الرمادي، وفي ورقة انمحت في أيام المطر كان فيها أن عدد خطوط عرض الضوء الرمادي 180 درجة وخطوط طوله 360 درجة، وثلثيه فراغ أزرق والثلث الباقي فراغ أبيض.

-ذاك هو عالم الضوء الأزرق ؟!

-إذاً أبحث لنفسك عن مكان هناك.

صوت خافت نقل أفكاره إلى نقطة أخرى..

صوت جاف شاحب كأنه لعرافة عجوز:

«الصعود يبدأ من نقطة في القاع... وهذا النقش يفتح باب الضوء الرمادي».

أحس بصوته مرتعشاً:

-حتمية العثور هنا على تعويذة ما كبيرة.. بالنسبة لي تعويذة صغيرة تكفي.. تعويذة استخدمها لمرة واحدة.

ارتفع الصوت الشاحب مجدداً:

-لتتحرر من القاع يلزمك أن تنتزع نفسك منه.. الصعود يبدأ من نقطة ما في القاع...

-أريد الصعود للأعلى.. ربما أستطيع الصعود عبر تعويذة سحرية.. قيل لي أن حتمية العثور هنا على تعويذة ما كبيرة...

-أنت في القاع.. و لتتحرر من القاع...

-بحثت عنكِ طويلا.. أبحث عن عرافة تستطيع منحي ما أريد.. وقيل لي أنكِ تساعدين الآخرين.. أريد مكاناً جديداً يصلح لزرع قدمي فيه.. أريد مكاناً قابلاً للتمدد.. أريد الصعود للأعلى...

شعاع صغير ارجواني أنبعث عن المجرة الحلزونية أعاده للتحديق في المجرة وهو يحدث نفسه:

«ربما كان يحمل شيئاً اعرفه أو»...

تراءى له جسد يقبع في المسافة الفاصلة بين الوعي واللاوعي.. جسد يشبهه، في أطرافه عشرة أصابع لليدين وعشرة للقدمين، ويمتد الجسد طولياً وأعلاه رأس نبت عليه الشعر.. رأس بعينين وأنف وفم وأذنين.

«هل أسقطه الضوء الأرجواني هنا ؟» !

مد يده ليلمس حواف الجسد.. فتكثف الجسد أكثر، وانتقلت عبر اللمس اشارات جديدة بتشابهه مع الجسد.. تشابه في حركة القدمين، إشارة اليدين، الصوت المنبعث من الفم، النظرات المرتخية التي تتسلل عبر العينين، ونفس كمية الزفير تنبعث من الأنف.

اقترب من الجسد أكثر ليتأكد من درجة التشابه.. نفس الفكرة تنبع من نفس المنطقة المعتمة في العقل، وتسلك نفس الطريق إلى المنطقة المضاءة.. نفس حركة تقليب الفكرة ونفس التردد قبل اتخاذ قرار.. نفس التردد أيضاً أثناء البدء في تنفيذ القرار.

فكر بالابتعاد عن الجسد حتى لا يفاجأ بأن ذاك الجسد له.. حاول أن ينزاح باتجاه *اللاوعي*، لكن نقش على قطعة حديدية تبرز من يد الجسد جعلته يتوقف ويقرأ كلمات النقش :

«بافتراض العالم أكبر من مجرد رقم خافت»

صوت العرافة العجوز في ذاكرته تحول إلى الفحيح والخفوت:

«في المكان الذي تفضل الجلوس فيه.. في نفس المدى الذي تستبقي نظراتك عليه لفترة طويلة.. في نفس فكرتك.. مد يديك وضم قدميك في طريق تحولك إلى نسر»...

حاول مجدداً الإفلات من مدار الجسد.. هز جسده قليلا.. لكن تذكره للحافة أسفل منه دفعه للسكون.. تأمل الجسد مجدداً فتردد صوت يحمل نبرات لا مبالية:

-فقدت أربع أسنان بفعل السقوط.. لم يحدث شيء آخر.. أنت لست نسرا، لن تطير أبدا.

-أريد الابتعاد عن هنا.

-لماذا تريد الابتعاد ؟

-أشعر أن المكان يندفع إليّ ويخنقني.. يحاصرني من الجهات المألوفة.. يسد عليّ المنافذ.. يحيطني بهواء غريب، يسألني وهو يثنيني كقضيب حديدي عن ما أبقاني هنا. هذا المكان كئيب وزاويته تبعث على الصمت، تنسل بدون جدوى على الطرقات.. تتكاسل قدميك عدة مرات لأسباب مختلفة، منها أسباب كثيرة لا تعرفها.. وبدون سبب أيضاً تجد من يصرخ فيك بأن جسدك يتخدر بفعل استمرارك في فعل السواد.

تحولت نبرات الصوت إلى الحدة والقوة:

-لن تستطيع الابتعاد أبدا.. سنلاحقك حتى في العدم.

-لا أريد العيش كمرتزق.. تنبعث رائحتي في الأطراف.. في الأطراف البعيدة.. إحدى عيني لصياد والأخرى لفريسة.. عين تبحث عن فريسة وعين تهرب من صياد.. لا أريد العيش كنصف صياد ونصف فريسة.. أريد زراعة نفسي في مكان آمن.

-لن تجد مكاناً آمنا.

-أريد الابتعاد عن هنا.. أشعر أن الحياة توقفت.. كل ما حولي يفيض بالبرد والسكون. ما تجمعه حواسي عن المكان مملوء أيضاً بالبرد.. أستكين.. أرتخي.. أترك كل الأسئلة جانبا.. أقول لنفسي أن لا مجال اليوم لأي إجابة.. حتى الإجابات السرمدية تمكث بكسل بعيداً عني.. أفكاري التي كثيراً ما أزعجتني ومنحتني الدوار والضيق تلاشت.. لا فكرة تستبقيني هنا.. هاوية سحيقة أخرى في مكان ما تناديني.. هاوية تخبرني أنني سأهدأ فيها.. سأستكين.. سأتسرمد.

-بانتظام.. الخطوات بانتظام... فوران الدم.. الجلد المبلل بالعرق.. العينان البارزتان.. الرئتان اللاهثتان.. كل ما يوحي بالقوة والسرعة..

- اتقادي سيحملني بعيدا.. اتقاد هائل سيزيل ما بي من ركام.. سأجري إلى آخر المكان .

-بانتظام.. الخطوات بانتظام.. فوران الدم.. الجلد المبلل بالعرق...

ابتعد قليلاً عن الجسد عندما شعر أن ذاكرة الجسد تحاول احتواءه، لكن الجسد اقترب منه والتصق به:

«هذا الجسد لن يجد مكاناً يزرع نفسه فيه.. التصاقه يدل على قابليته للخضوع».

حدق في المجرة وهو يفكر في حمل الجسد معه عندما يمر الضوء الرمادي:

«ربما أجد له مكاناً أزرعه فيه.. ربما كان نصفه صياد ونصفه الآخر فريسة، لكنه سيجد مكانا آمنا.. علينا فقط انتظار الضوء الرمادي» .

افلت من يده القطعة المعدنية التي تحمل النقش وهو يحاول التشبث بالفراغ والضوء الأرجواني – الذي تشكل مجدداً حول الجسد – يغوص ويسحبهما معاً داخل الحافة.

المشاء

محمد عبدالنبي/ مصر

يبدأ كل شيء من صورة الملاك، وربما ينتهي عندها: وليد وردي البشرة، ذو شعر مجعد وذهبي، وابتسامة ماكرة، وجناحين مشرعين، يطلق سهامه من قوسه في انطلاقه بين السحب. كانت الصورة تتكرر في زوايا أبواب الصوان الخشبي لغرفة النوم الواحدة في البيت، وهو واقف أمام الصوان، تكاد أنفه تلتصق بخشبه، أو بشعر الملاك، بين شقيقيه رافعاً ذراعيه مثلهما للأعلى، مرعوبين من مجرد التفكير في أن يرخوا أذرعهم قليلاً، ومن ورائهم أنفاس أبيه المفعمة برائحة الخمر، وصوت الخرطوم الرفيع يهوي به في الهواء قبل أن يختار ظهر أحدهم، وكان يحب أن ينزل به على ظهره هو في الوسط، ربما لأنه لم يكن يبكي مسترحماً مثل الآخرين الصغيرين، ربما لأن ظهره بدا له كبيراً بما يكفي لرسم خرائط أوهامه عليه .

مضى الوقت الذي كان يتسلى فيه الصبي خلال وقفته بتصور سيناريوهات لقتل أبيه ثم قتل نفسه، متنقلاً بين الوسائل المختلفة، ومستمتعاً بالتشفي وتحقيق القصاص، فقد كبر على هذه الخيالات الساذجة، تركها لمن هم أضعف، ربما لشقيقيه. فالآن وقد رحلت أمه والبنات، ولا أحد يعرف لهن طريقاً. وبعد أن تفرغ هذا الرجل لتعذيبهم وامتهانهم. الآن بعد أن مضى كل أمل في مدرسة أو صنعة أو حياة من أي نوع خارج بيت الرعب والجنون هذا، لم يعد يبني أحلاماً للغد، ولا يتحايل لكي يستمر في الحياة بأي شكل، ولا يخجل من تبلل فراشه كل صباح رغم خط شاربه. الآن بدأ الملاك يتحدث إليه، وحده، وغاب عنه وجع ذراعيه أو التهاب ظهره، لا يشم رائحة الغرفة النتنة، ولا يسمع كلام الرجل عن أمهم الساقطة التي حبلت بهم من الحرام، وعن مستقبلهم الوحيد الممكن معه كمخنثين، يبيعون مؤخراتهم حتى يشتري خمره وطعامه. لم يعد هناك سوى الفضاء الأزرق وندف السحاب الطري المتناثر، والصبي الواقف بصحبة الملاك .

لم يحاول أن يتحدى إرادة الرجل، رأى الناس يذهبون إلى المسجد فاتجه إليه، وجرب الصلاة كما تعلمها في المدرسة، وكاد أن يقضي يومه كله في المسجد لكنه كان في النهاية يعود، ليأخذ نصيبه اليومي من العذاب راضيا ومبتسماً على الدوام مما كان يضاعف من سخط الرجل ونقمته. باع البخور هنا وهناك، والتذ بالرزق الحلال وعرق الجبين، أحب الناس صمته وابتسامه ورق لحاله من عرف أباه أو سمع

بشروره. أما هو فقد كف عن تحدي إرادة الرجل، بل أصبح يحمل نحوه شفقة عميقة، ويبكي من أجله في دعاء كل فجر

إلى أن أمره الملاك بأن ينهض ويمشي في بلاد الله، فامتثل للأمر، حمل أشياءه القليلة، وألقى نظرة أخيرة نحو الرجل والصبيين، ثم بدأ مشواره الذي لا مقصد له ولا غاية. بدا مثل درويش شاب بينما تزداد المسابح المتدلية من عنقه، وتتهوش لحيته التي لم يحلقها قط، وترتفع فوق رأسه عمامة بيضاء، وتسرح في ثيابه الرقع والجيوب الخفية المليئة بالبخور وكتب الأدعية والأوراد، وأحجبة مثلثة ومربعة ومدورة، لكل شأن مخصوص، يهبها لأهل الله الذين يمنون عليه بلقمة خلال الطريق .

الآن التمعت عيناه ببريق العرفان، دون أن يتركه الملاك وحده ولو لحظة واحدة. كان يتطاير أمامه ليحثه على السير، يكاد يكون مرئيا وواضحاً كالشمس، حتى أن الشاب كان لا يدرك كيف لا يراه الآخرون جميعاً، مثلما يراه هو. الآن يمشي الشاب في الشوارع المزدحمة بخلق الله، وعلى الطرقات الخالية إلا من العربات المسرعة نحو أهدافها الغامضة والملحة، تحت شموس الظهيرة وأقمار الشتاء الزرقاء، والملاك أمامه، يمشي، وئيداً حتى لا يكاد ينقل قدميه، وخفيفاً كأنه يفر من الشياطين .

ثم اكتشف النهر. فبدا له مثل صديق قديم يمشي هو الآخر، بزاد يسير من الماء، فلزم صاحبه وسعى محاذياً له. ولم يعد يعرف أيهما اتخذ الآخر دليلاً في رحلتهما. رأى الشاب الحقول والناس، وكم تألم من فرط جمال هذا العالم البديع، وكانت كل أشياء العالم تفقد اسمها الخاص، لتشير إلى شيء واحد، واسم واحد، والشاب ذاته سقط عنه اسمه القديم بعد أن صار » عبد الله « ، وملامحه القديمة، وما عاد قادراً على تذكر في أية ظروف كان قد التقى بهذا الملاك الذي يظهر له بين حين وآخر، ليتبادل معه حديث الأخ للأخ، عن الكائنات من حوله وعن معنى السعي على الطريق، كمجاز لاهتداء إلى الصراط المستقيم .

كان الشاب يأكل وهو يمشي، ويتوضأ ويصلي خلال مشيه، ولا يكاد يتوقف عن المشي حتى في غفواته الشحيحة، تلك التي كانت تنتهزها الشياطين، حتى تتلاعب بروحه، مصورة له أن الملاك ما هو إلا صورة صماء على خشب الصوان، صورة لطفل أبله، وأنه مازال واقفاً هناك، في غرفة النوم الوحيدة، يتأملها، ويسمع صوت الرجل من وراء ظهره، ويشم رائحة أنفاسه، ويحس بشقيقيه عن يمينه وعن يساره يبكيان، وغالباً ما يصل الكابوس لذروته بضربة من سوط الرجل، فيعود بعينيه إلى الملاك، ليواجهه مرة أخرى بتساؤل صامت، ليستفزه على أن يعود به للطريق، وأن ينجده من هجمة الشياطين، وما كان الملاك يستجيب في العادة دون مشقة أليمة .

حدث في العرين

يونس الأخزمي/ عمان

يحكي الحاج سعيد الملقب بـ » سعيد دعدع« عن حكاية غريبة حصلت في مطرح بجانب سور المثاعيب العظيم، الذي يسكن قمته الجن والعفاريت والشياطين. أنه فيما كان يمضي إلى المسجد لأداء فريضة الفجر، وكانت الدنيا شتاء مع بدايات شهر كانون الأول، وكانت الدنيا لا تزال تطرد ظلمتها لترحب بالشعاع القادم الذي سيدفئ الحارة، أنه لمح الشيخ »سليمان المعسري« وهو يتبول واقفا على جدار السور دون أن يلتفت لأحد أو يحس به. وحتى حين سلم عليه الحاج (دعدع) لم ينتبه أو حتى يبدي اهتماما. لكن سليمان ألقى على الحاج نظرة سريعة مخيفة. قال »كان الشرر ينفر من مقلتيه.«

خاف الحاج وتسارعت خفقات قلبه وخشي مما رآه. ولأول مرة يؤدي فيها صلاته دون خشوع أو إنصات. كان كل فكره منصبا على ما كان يفعله سليمان. كيف حصل ذلك؟ كيف سولت نفسه التبول واقفا ككافر، وكيف يتجرأ على التبول على جدار السور دون أن يخشى من الجن والشياطين الذين يسكنون السور والذين – حسب ما سمعه من أبيه ومن قبله جده – منعوا ومنذ قديم الزمن أن يقترب أحد من السور أو حتى أن يلمسه. »هل جن سليمان ليفعل ذلك »سمعه » منصور « الذي يصلي بجانبه فاستغرب عدم خشوع الحاج في صلاته وهو الذي يؤم بالناس عند غياب الإمام.

وحالما أنهوا صلاتهم سأله منصور عما كان يهذي به وسط صلاته، فلم يجب. كان وجهه مكفهرا بشكل غير طبيعي ولم يقم بعد صلاته – كما اعتاد –ليسلم على الإمام ومن حضر الصلاة.

المعروف والمتناقل أن سور المثاعيب كان قد التهم اثنين من أبناء الحارة في السابق ممن سولت له نفسه المجازفة لاكتشاف المجهول والمخبأ خلف ذلك السور المتين وبرجه المدور الذي يعتبره الناس مسرح سهرات الشياطين وسكراتهم ولعبهم بالبشر المسحورين الذين تجرأوا فخالفوا القوانين المعروفة وسولت لهم أنفسهم المغامرة الخاسرة. أحدهما سولت له نفسه حضور مأدبة الشياطين في منتصف ليلة مقمرة فدخل البرج المدور ولم يخرج منه منذ ذلك الحين. أما الآخر فقد تجرأ فقط بإلقاء حجر على السور المتين، بدون قصد، فاختفى بعد ذلك الحادث بأيام ولم يعثر له على خبر حتى ساعتنا هذه.

حتى الشرطة لم تتجرأ منذ أن وجدت في مطرح من الاقتراب من السور أو حتى لمسه. حتى البلدية التي كان لديها مخطط لشق طريق

أوسع للسيارات بدل باب السور الضيق، انسحبت وتركت السور كما هو بعد أن مرض رئيس البلدية بمرض خبيث، لم يشفه منه سوى نذره العظيم الذي خسر فيه كل ما يملك وطلبه السماح من كبار الجن المعروفين في البلاد.

«يجب أن تتهيأ الحارة لجنازة سليمان اليوم أو بالكثير غدا». يقولها (دعدع) في سره دون أن يقوى على التلفظ بها أمام أحد .

المعروف كذلك بأنه بين سليمان ودعدع عداوة صغيرة بدأت تنمو منذ فترة بسيطة بعد أن تجرأ الأول على فتح دكان آخر لبيع المواد الغذائية بالقرب من دكان الحاج دعدع، مما أدى إلى تحول بعض المشترين ناحية دكان سليمان وتأثرت الأموال التي كان يجنيها دعدع كل شهر .

حين عاد الحاج إلى بيته وقابلته زوجته صالحة برغيف الرخال والحليب الساخن، لاحظت شروده وانزعاجه، لكنها حين سألته عن السبب لم يجب، وظل صامتا كمن ابتلع لسانه.

لم يشأ الحاج أن يحكي القصة لأحد، فالنظرة التي أرسلها له سليمان كانت رسالة واضحة جدا «إياك والحديث عما رأيت، وإلا لا تلوم إلا نفسك.»

كانت آثار البول ما زالت واضحة بعد شروق الشمس والحاج دعدع يهم بفتح دكانه الملاصق للمسجد. وسليمان صلى بجانب الحاج دعدع صلاتي المغرب والعشاء .

يقول الحاج دعدع إن منظر تبول سليمان على جدار السور تكرر ولعشرة صباحات متتالية دون أن يختفي سليمان أو يموت.

ويقول الحاج إنه بعد ذلك أصبح على يقين بأن سليمان ما هو من الأنس بل من الجان، وإلا كيف يبقونه حيا حتى الآن برغم تحديه الواضح لهم. ولكن الجان الذين يتبولون واقفين لا يطأون المسجد الطاهر، وأعتقد لبرهة أن لسليمان شبيهين من الإنس والجان.

احتار الحاج ولم يكن يقوى ليسأل سليمان عمّا يراه في كل فجر خشية أن يدخله سؤاله في المحظور فلا يعود يرى أولاده ولا يروه.

ساءت حالة الحاج بعد ذلك، ونحل جسده. المقربون منه يجزمون بأنه كان يبدو كالمسحور، عيناه محمرتان من قلة النوم، وجسده ناحل من قلة الأكل، ولا يتكلم إلا لماما، ولا يشارك كما اعتاد في أحاديث السمر والفكاهة، صار بعيدا حزينا مكتئبا إلى أن فارق الحياة.

الذي لم يذكره الحاج دعدع وذكره بعد موته منصور بأن الحاج في أيامه الأخيرة كان يهذي كثيرا، وكان يلعن في صلاته السور ومن بناه، وكان يدعو بالهلاك كثيرا على رجل ما يقول الحاج بأنه من أولاد الجان .

وما لم يذكره الحاج أو منصور ذكره سليمان في إحدى الجلسات، بأنه رأى الحاج (دعدع)

يتبول على جدار السور منذ أكثر من شهر وقبل كل صلاة فجر ، وكان يسمعه متحديا لهم – أي الشياطين والجان – أن يصلوا إليه أو ينالون منه.

من السعودية يحيى سبعي

رقصة بلادي

وجدت المكان ممحلا، كحظها، الا من شجيرات العشار والسلم تخاصر رابية ممتدة من الشمال إلى الجنوب، وقد أخفت عن الناظر المتلهف الأفق البعيد .

تماما عند المساء وصلت لتلك الربوع الخالية.. وكان يظهر للعيان ان تلك التلعة المستطيلة قد وضعت عمدا كحدود يحذر تجاوزها !

كانت تريد اطعام صغارها الثلاثة والطفل الغافي.. كان في صحبتهم رجل رث بكل ما فيه من جسد وخرق تغطي نصف كل عضو فيه وحتى يلمس الناظر ان لديه أعضاء أخرى إما مختبئة او ناتئة !

من خلف الحاجز تعالت أصوات هي اقرب لثكنة عسكرية قد تكون للاستطلاع في تلك الناحية .

الحرب.. مزقت كل الدروب والرجال.. وهي تريد ان تطعم الصغار وذلك الصاحب، بعد أيام من التيه في الرحيل الذي لم تتضح وجهته بالتحديد !

لا يفصلهم عن ثلة المحاربين المعسكرين سوى تلك الرابية، ولم تعرف اهم اعداء للوطن أم من أبنائه؟

للوطن أعداء يقوم بطردهم بعيدا.. لكنها لم تكن وصغارها والصاحب الأبله من أعداء الوطن، وقد ضلت السبيل .

في الضفة الأخرى الموازية للآخرين جلسوا يتدبرون أمرهم في صمت عميق تغشاهم الريبة والحذر. أما الرفيق الرث فشرع يدس كفيه في الرمل الناعم ويقهقه للبعيد غير عابئ بما يجري أو بما تتغايا اليه المرأة وصغارها !

حدثت أحمد- أسن ولديها-: (إنني أثق بك يا صغيري.. وما عليك سوى ارتقاء هذا الحاجز الرملي وتنظر (..

همت العيون الصغيرة بشيء من الحماس والأسئلة.. ثم راح يحث الهمة لاستطلاع أمر الجانب الآخر، وقد هم المعتوه لاقتفاء أثره لولا أن تلابيبه أمسكت من الخلف فأطلق انات محتجة !

عاد أحمد يقذف صدره النحيل أنفاسا متلاحقة، ويخبرها: (انهم كأصحاب البنادق الذين رأيناهم بجوار تلك الجبال)، وأومأ برأسه الصغير ناحية الشرق- من خلفهم- باتجاه جبال شاهقة، وبعيدة .

سأل عبده- أوسط الأبناء: (لماذا نحن هنا؟.. أين الدجاجات؟) أجابه اللاهث: (بعيدا

في الديار) ونظر لأمهم الواجمة لتشد من ازر فطنته التي يتميز بها عن البقية كما يعتقد .

الولد الثالث وهو اصغر الراجلين، في الحقيقة كان بنتا لكن هيئتها من حيث شعرها المقصوص وملابسها تدع مبصرها يضعها في عداد الذكور، وقد أخذت تقصع قطعة قصب رطبة اقتطعتها من (شونة خضير)(1) حصلوا عليها من مزرعة مروا بها أثناء سيرهم الطويل بين القرى والهجر الخالية من الحياة، ووحدها الأم تعرف القيمة التي نقدتها مقابل تلك الشونة .(قالت الأم: (سننام هنا الليلة .(كانت الشمس مريضة وهم يحتطبون لإقامة (خدروشة)(2) غدت لهم نزلا ضيقا كالجحر بعيد المغيب .

نام الرضيع بين يديها بعد ان هدهدته قليلا وقالت للصغار: (نستطيع ان نصنع من هذه الحبوب الخضراء وجبتين واحدة بالشواء والأخرى بالسلق، فماذا ترغبون؟).. ثم من فورها وضعت الصغير جانبا على بعض خرقها، ونهضت لاحكام قيد الرفيق المعتوه مخافة أن يترك المكان ليلا .

أجاب أحمد (الاثنتين معا)، وكان عبده الأوسط مشغول البال بالديار والدجاجات فقال: (هل معك بيض يا أماه؟ (نظرت اليه وروحها تسأله أن يكف عن غرس آلام أخرى بفؤادها.. قالت له بوجه مفعم بالأمل: (ستحبون ذلك كثيرا .(رائحة الذرة الذكية فاحت اثر هسهسة النيران من تحتها، وغلى الماء سريعا بما فيه من حبوب خضراء طاب لهم مذاقه مع قليل من الملح الذي لم تغفل عن حمله في مؤنهم الزهيدة في هذه الرحلة الطويلة والمجهولة .

تحلقوا الأربعة حول قراهم الفقير، وخامسهم المربوط ناء إلى جانب المخدع المشيد يحشي فمه بعذق؛الشويط(3 .»(ونسوا النصب الذي لحق بكل فرد فيهم، وعلى ما بهم من بأس وتعب إلا أنهم اجتروا بحميمة بالغة أمسياتهم في الديار النائية، وراحت الأم تضفي لوحشتهم بعض المرح عندما بدأت بسرد حكاية ؛شرخبان وأخيها(4)« التي لا عجب ان تقصها عليهم للمرة الألف بلا رتابة او فتور .

اضطجعوا بأحلام لا تتعدى تلك الأكمة وتلك الذرة اللذيذة وتدفأ الصغار والرضيع بحب الام المغلوبة على أمرها وبشرشف واحد حملوه معهم مع ثلاثة شراشف لفت حول مخدعهم الحقير، وقد رتقت خيش أشياء السفر وغطت به الرفيق الذي بات يلوك العذق كما تفعل البهائم في اجترارها ليلا، وعبثا حاولت ان تأخذه منه، إلا أن صراخه سيعلو وسيسمعه المجاورون الغرباء .

والليل ينزف ثلث مداده الأخير كان أحد الجنود يجس بحربة بندقيته الموقد الذي تتصاعد منه أدخنة بطيئة دون أن يشعر به أحد، سوى ذلك المقيد كالدابة خارج المخدع الصغير ولم يفقه شيئا ولم يتحرك ساكنا به غير فمه الممتلئ بالزبد، ثم عاد لثكنته وقائده الذي شفي من غمه المصاب به منذ عشاء هذه الليلة .

تدارك القوم حالتهم وعكفوا على سيرتهم المعتادة بعد تأهب واستعداد تامين لتنفيذ أوامر القائد في أي لحظة لشن هجمة ضاربة على المجهولين الذين حسبوهم عدوا يتربص بهم .

لم يمسهم أذى حتى سكب الصبح نوره في المكان، وأيقظهم الرضيع بصياح ملحاح سرعان ما انقطع فجأة اذ ألقمته أمه حلمة جافة .

اتسعت عينا احمد في آثار الجندي الذي زارهم وهم رقود.. وتتبع خطواته فوجدها تتوازى مع أولى خطواته المطبوعة ذهابا وايابا باتجاه الضفة الأخرى .

عاد الرضيع لنومه، وكانت (أماجورية)(5)- اسم الطفلة- مستلقية بلا حركة عندما نهرتها الأم عن فعل ذلك، هذا قبل أن تلامس جسدها المحموم ويفغر فاها هلعا على طفلتها، وشرعت توضح لأحمد وأخيه عبده أنه قد أصابها (الورد)(6) بسبب أكلها القصب !

احتدم موقف عجزهم عن فعل شيء للصغيرة، وبنظرة لا تشي بأكثر من حاجتها لمساعدة الآخرين هناك، هرول أحمد إليهم واسرع بأحدهم عونا وكان يظهر من لباسه المدني انه دليل مع الجيش، ومن يدري فقد يكون والدهم هو الآخر يعمل دليلا في الصفوف الأخرى؟! اختي محمومة ونحن لا نملك لها شيئا..) وضح له ذلك، ووجد القادم جسدها مكتظا بالحرارة، فرفع رأسه آسفا لحالها، وقال (سنقوم بما في وسعنا .(الأحوال المكشوفة لا تستدعي السؤال عن سبب كشفها،

فوضعهم المزري يبين انها اسرة مهملة نزحت للغرب؛ لأن البنادق لم تترك لهم رجلا او ديارا، أو حتى الدجاجات التي أكلها التنور فور وصول أول الغزاة هناك، بذلك حدثتهم الام وهي تجزل من شكرها لهم على المساعدة لكنها لم تقل أن الغزاة قد يصلون لهذا المكان، فقد استبعدت ذلك وخاصة أنها لا تعرف من يكونون هؤلاء ولعلهم ينتمون لوطنها المفقود.. ما أدراها؟ !

لم يتعرفوا على الجهات؛ ومن كان كذلك فليس بالضرورة أن يكون له وطن، فالوطن له وجهة واحدة هي القلب، وهم لا يملكون سوى القلوب المحبة للحياة، أما حاملو السلاح فلا يملكون إلا البوصلات التي تحدد وجهات الوطن، وغير ذلك النار لمن يعتدي، وهذه الأسرة لم تظهر من باطنها غير العوز .

وذكرت في معرض حديثها من وراء الحجاب ان مرافقهم، أخ لها اسمه عيسى ولا ضير منه، أما بعلها فقد اقتادوه الى مصير غير معلوم .

لم يمض يومان حتى وهبهم القائد، خيمة تليق بعض الشيء، ونصبوها فوق التلعة الحدودية ما بين مقر اقامتهم الأول وبين مقر ذلك المعسكر .

خلال اليومين التاليين على تطبيب المريضة، داوم احمد على جلب الماء من الثكنة، وبعض الفاكهة والأطعمة الاخرى من الجنود التي تسري بدواخلهم نزعات خبيثة قابض على جماحها القائد المحنك .

ظهر على الصغيرة انها تزداد مرضا يوما بعد يوم، ولم تتقدم في حالتها على ما يمكن الاطمئنان اليه .

والأم تدير ألمها بشيء من الصبر، وبقليل من العجز الذي يقاومه أحمد عبثا، ويعينهما عبده- احيانا- بمسح قدمي اخته بالماء .

تغيرت الطباع في المعسكر وراح الجنود يديرون آلاتهم السمعية بشكل لافت للنظر، وود بعضهم لو ان جوع تلك المرأة سعى إليهم .

...)ما ضر فالجوع يمخر عباب الليل احيانا في كل اتجاه، ليبيع اشرعته المهترئة على الجنود الحفاة بأبخس الأثمان، هذا كان يحدث في الجبهة الشمالية..). فكر القائد في ذلك قبل أن يفرض قواعد صارمة على جنوده؛ للتقيد بآداب الحرب في مثل هذه الحالة، وأمرهم بتوجيه جميع مداخل المعسكر للغرب، بحيث تكون خيمة تلك الأسرة في الخلف، ولا يبقى قبالتها سوى جندي لحراسة المعسكر من الجهة الشرقية .

أحمد ابن العاشرة وعبده ابن الثامنة نزلا من أفئدة الجنود وخاصة الآباء منهم، منزلة كبيرة، اذ يتذكرون أطفالهم في ديارهم، والشوق المضطرم في عيونهم يدفعهم إلى صبغ هباتهم على احمد وأخيه ومنحهما كل الأشياء التي بليت وهي في انتظار الرحيل من هنا، كالملابس الضيقة التي تناسبت مع حجم أختهما المريضة والتي اخذ منها الاعياء كل مأخذ ولم تمنح للعطاء العجيب سوى نظرة يأس من الفرح بها !

وقد حصلا في ذات مرة على بندقيتين لا نفع منهما ورحبا بتلك الهبة أيما ترحيب كأمهما التي وجدت في هيئتهما الحارسين الوفيين، وقد عزز ذلك لديها عندما ظفرا من كرم القائد ببزة جندي مات متأثرا بجراحه قبل شهر من وصولهم، فعكفت على رتقها وعمل بزتين أخريين من قماشها تتناسبان قليلا مع طولهما، وغدوا جنديين مراسلين بين المعسكر الصديق في الضفة المجاورة وبين خيمتهما التي غدت منبرا لحياة افضل قادمة في الضفة الأخرى .

لقد حصلوا بعد شهر كامل من الرحيل على كل ما يرغبونه بلا مقابل، وكانوا يأخذون ما يجود به القائد أحيانا أو المناوب في حراسة الجهة المقابلة لهم، حتى فاض ذلك عن حاجتهم وبدأوا يدخرون لأيام لاحقة، كما كانت عليلتهم الصغيرة تدخر ابتسامتها ليوم آخر، وهذا ما تمنيهم به الأم كلما سألا عن وجهها الصغير وكلما انفجر النحيب ليلا .

في مساء مزهر بشفق ذابل حبت (اماجورية) لخارج الخيمة بجسد هزيل، ساهمة في أفق بعيد، تنظر وتشير لأمها نحو شبح مقبل نحوهم .

هلعت الأم مرتين من ابنتها مرة ومما أشارت إليه مرة أخرى .

ومن خلفهما خالهما المعتوه هرعا الجنديان الصغيران لمناوب الحراسة وحذراه من القادم،

فانتشر الخبر في التو واللحظة، وضج المعسكر بدمدمات الرجال والأسلحة، لكن لم تطلق رصاصة واحدة بأمر القائد حتى يقترب ذلك القادم، وسرعان ما تبين أنه لا يحمل سلاحا ولا عتادا، بل كان رجلا أعزل .

قال احمد وهو يشير بالبندقية الصدئة (أمي انه صاحب المزرعة (!

فقالت الأم للقائد (هذا يا سيدي رجل له خير علينا.. لقد وهبنا من مزرعته بعض الذرة عندما مررنا عليه أثناء سيرنا قبل شهر ونصف من الآن.

تراجع الجنود والقائد الى الخلف، وبقيت الأم مع ابنيها لاستقبال الرجل الذي سألهم ان يعطوه ما يأكله .

اقتربت البنت قليلا، واسندت جذعها الهالك الى صندوق خشبي وضعت به أدوات تلميع وتنظيف أحذية الجنود وهذه مهمة أنيطت الى أمها للقيام بها مقابل وجبتي الافطار والغداء، وكانت تمد بجهد بالغ نظرها الى أمها وكأنها تذكرها بقيمة تلك القصبة التي تسببت في مرضها هذا .

لم يغب عن بال الأم ان تنتقم من هذا الرجل الذي لم يهبها عذقات الذرة إلا بعد أن رقصت له رقصة بلادها على مضض منها وبطلب منه .

قالت له: (لن اهبك شيئا تأكله حتى تريني رقص بلادك (عندما أكملت كلامها تذكر أين شاهد هذه المرأة وهؤلاء الصبية .

هو نفسه من طلب منها ذلك قبل شهر ونصف الشهر. وقبل أن يحرق الغزاة كل مزرعته بما فيها من محاصيل وخيرات كثيرة، وأصبح معدما ولا يملك من حطام الدنيا شيئا .

تذكر الرقصة العجيبة التي رقصتها بكل اتقان، ليس لأن الرقصة صعب أداؤها ولكن لأن كل إنسان يجيدها حتى هو- قال ذلك في صمته .

امتقع وجهه بالخجل من نفسه، وجذب من عبده البندقية الخردة ووضعها على كتفيه من الخلف وامسك بطرفيها وراح يتمايل يمنة ويسرة ويقول (الدنيا كذا وكذيه.. الدنيا كذا وكذيه)(7 وعلى حركته المتمايلة كدالية يداعبها الهواء، وهيئته الرثة المؤسفة، تعالت قهقهات الجنود مع قائدهم، كما ضحكت الأم وصغارها وحتى الطفلة التي أيقنت لحظتها مقدار ما قدمته الأم لهذا الرجل للحصول على طعام لهم .

أشارت لأحد الصغيرين ان يعطيه بعض زادهم المدخر، ورحل مغصوصا .

انفض الجمع كل لغايته، وبقي عيسى الذي حان شد وثاقه يحني رأسه تارة لليمين وتارة لليسار مقلدا بذلك ما رآه على الرجل من فعل غريب، ويتمتم (دادية.. دادية...) يحاول أن يردد الكلمات المصاحبة للرقصة- وهو على تلك الحالة لم يتبدل حتى سرقته عن الوجود لذة النوم وبرودة التراب في الليل الطويل !

وخصلات الفجر لم تتجلد جيدا كان دبيب غريب يهيم صداه في المكان؛ لكأنه يأذن بتمطي سيل عرمرم قادم من الجبال الشرقية البعيدة، وأدرك المعسكر أن خطرا ماحقا يتقفهم هنا، فارتجوا بالخوف، اذ ركنوا ليلة البارحة لملاه قديمة ونسوا عتاد أسلحتهم دون ترتيب !

أسرعوا لإدراك ما لا يتدارك في مثل هذه الأحوال، فلم يكتمل استعداد واحد منهم سوى القائد الذي راح يعرك مراقدهم بلا بصيرة، قلقا، مزمجرا هنا وهناك، وانضم الجنديان الصغيران بخضم المعمعة في المكان، مبدين أهبة استعدادهما للمشاركة ورد الجميل للقائد الذي رفض وجودهما داخل الثكنة وأمرهما بالعودة لوالدتهما، فقرر أحمد الصغير ان يشارك في حراسة ثغر المخيم من الخلف مع الجندي المناوب قبالة خيمتهم، ووقف مع أخيه هناك مبتدئين صباحهم بلهو مسل كما اعتقدا، وكما رضيت أمهما بذلك !

بعيد الشروق ايقنوا ان الجبال لم تفسح لنور الشمس فقط بل ولرجال البنادق العتاة، الذين اقبل بعضهم من ناحية الأسرة، ولم يتسن للأم أن تنادي صغيريها للأوب حتى جروا الخيمة من فوقها، فادركوا صحة شكهم في أن هذه الخيمة ليست لمحاربين إذ أن معتوها يجلس خارجها، أما بقيتهم الباسلة فقد أحاطت بالمخيم من كل جوانبه وهبوا كريح حارقة اهلكتهم جميعا .

أطلق أحدهم قبل هذا العنان لبندقيته، فصوب رصاصها للجندي المناوب فأوقعه ميتا، ورصاصة نحو أحد الصغيرين لتستقر مقتلا له والآخر سبق في ركب الموت بعيدا .

خفيت عن الأم هذه الأحداث؛ لأن لعلعات الرصاص أحالت الناحية لسيل أسود ولم يتجاسر أشد الرجال بأسا على استطلاع تلك الحمى، فبقيت تدثر المريضة والرضيع بجسدها المرتعد وممسكة بأخيها المسكين الذي يصرخ بما لا يفهمه سواها وأحمد المفقود، كان يردد: (اد.. اد...) - يعني أحمد- وهذا أقصى ما يصنعه اذا داهمه مكروه لا يفقه كنهه .

والشمس ما زالت ناعسة الطرف من فوق الجبال كان الغزاة قد انتهوا من جولتهم المظفرة، وأصبح من المتعذر حتى تحديد الملامح ما بين الأشياء كالمؤن والعتاد وما بين الجثث المدماة، إذ استحال المكان لقالب أحمر !

صرخت بأحدهم: (ولداي).. هزئ بها واستطار غيظه قائلا: (هل جندا لخيانة الوطن؟.(لم يحدد ما الوطن الذي تمت خيانته؟.. أين هذا الوطن؟.. ومن جندهما ولصالح من؟.. من هم الأعداء الحقيقيون من بين الفريقين؟.. أي الخندقين على حق؟

هذه الأسئلة بقيت كالسيوف تغمد في أحشاها، ولا تسل من هناك إلا بوجع أكبر وأعمق .

لم تول اعتبارا وهي تقطع الأرجاء نشيجا على الصغيرين وتسأل من مات منهما ومن بقي؟.. أين هما ؟

بعيد الظهيرة فاق المعتوه من غيبوبته التي دخل فيها بعد ان غفلت عنه أخته وتشبث بيد أحد الغزاة صارخا به (أد.. أد..) فانهال بشراسة على رأسه بكعب البندقية التي غرته، فقد كانت تشبه بندقيتي أحمد وعبده اللتين عثر عليهما فيما بعد بين جثث الجنود الذين يلبطون في دمائهم ولم يبق منهم رطيب حلق !

أيقنت بأن هذا اليوم هو الآخر من حساب الزمن المالح، فأضافته لقائمة طويلة من أيام الألم المضاعف .

آمنت بيوم قادم قد تجد فيه شتات فؤادها، كما آمنت بابتسامة ابنتها من قبل، تلك الابتسامة التي قدمت هذا اليوم مساء، لكنها مرت كنسمة خريف تنذر بوابل السماء، وبالأجنحة التي خفقت بها من على تلك الرابية، ولم يبق سوى الجسد المسجى بلا حزن جديد، ليذوي بها في التراب سنبلة جائعة .

ولأن أحزان الحروب تحتاج لوقت أطول ويمكن استذكارها بعد زمن كبير، فقد أرجأت بعض دموعها على موت الصغيرة وعلى فقدان والديها وولدهم، إلى أيام أخر، وعليها أن تلملم ما تستطيع للرحيل .

الشمال كان اتجاهها هذه المرة.. حملت رضيعها ونصف ما ادخروه والنصف الآخر كان مقسوما ومعلقا على طرفي بندقية أحد الصغيرين من فوق كتفي أخيها الذي لا يسعها أن تمشي قليلا حتى يوقفها بت-لك-ئه عن المسير !

وقد ظنت أنه يود باستراحة يعيد فيها أنفاسه، فانزلت من عليه الحمل الخفيف وحررت البندقية مما علق بها لتهبه زادا يأكله، لكنها تفاجأت انه قد أخذ البندقية ووضعها على كتفيه ثم نظر لتلك الوهاد المحترقة من خلفهم وبدأ يئن بصوت أكبر كوحش جريح وكأنه يريد أن يخبرها بشيء ما.. ثم ردد: (دادية.. دا.. دية...) وهو يرقص رقصة بلادهم .

هوامش

الشونة: لفظة محلية تعني مجموعة من القصب، وخضير أي أن سنابله خضراء ولم يأت وقت حصادها بعد

الخدروشة: لفظة محلية تعني بناء هرمي صغير من الخشب والقش وأحيانا من الخرق البالية .

الشويط: لفظة محلية تعني استواء العذق المحمل بالذرة على النار .

شرخبان وأخيها: حكاية أسطورية من الجنوب تحكي أن شابا انقذ أخته من قتلها كما قرر والدها فور ولادتها تحقيقا للحلم الذي رآه في منامه، فهرب بها بعيدا، ثم أحبت شخصا وتآمرت معه على قتل أخيها .

أماجورية: تيمنا بامرأة تحمل هذا الاسم وقد اشتهرت بجمالها الفاتن في الجنوب .

الورد: لفظة محلية تعني مرض الملاريا .

كذا وكذية.. أي أن الدنيا كذا وكذا- بمعنى يوم لك ويوم عليك

من العراق القاصة هدية حسين

وتلك قضية أخرى

كشط الفتى النتوء البارز من فردة الحذاء، وكان قبل دقائق قد وضعها بشكل جانبي قرب المدفأة النفطية ليأخذ الجلد تمدده المناسب. سحب الخيوط.. غرز الابرة السميكة في الجانب الأيمن من الحذاء.. أصوات السيارات تخترق رأس المرأة الجالسة على المصطبة في دكان الاسكافي ، تحاول أن تبعد عنها الضجر بالتطلع الى الزمن الشائخ في صف الأبنية الصدئة على الجانب.الآخر من الشارع.. تصدمها اللافتات المعلقة على واجهات تلك الأبنية ، والاعلانات المنقوشة على أعمدة الشارع فوق الأبواب ، بخطوط رديئة وألوان متعددة.. "نبيع ونشتري الأدوات الكهربائية على اختلاف أنواعها".. "عيادة الدكتور سالم الجنابي".. "تمور العافية ".. "فندق آخر النهار".. "شربت الحلوة ".. "فلافل حسنين ".. "أحذية التمساح .."

افتر ثغرها وهي ترى جموع التماسيح الخارجة من النهر، تلقى جسرها المحرشف الطويل على الشاطيء بأرجل رخوة عارية من أيما حذاء.. أوقف خيالها صوت الاسكافي .

-تفضلي

أخذت فردة الحذاء واطمأنت الى حسن إصلاحها ، ثم ناولته الفردة الثانية.. وقفت صبية متسولة عند الباب ، حاول الاسكافي تجاهلها ثم لم يجد بدا من الاستجابة لتوسلاتها .

-الله يخلي أولادك

ابتسم الاسكافي الذي لم يبلغ الرابعة عشرة ، وانهمك باصلاح الفردة الثانية ، دست الصبية قطعة النقود في كيس قماش قطني وراحت تنظر بعينين متوسلتين الى المرأة فتشاغلت عنها بالتطلع الى صور الفنانين المعلقة على الحائط الى جانب الجلود المدبوغة، وحين ابتعدت، شعرت المرأة بوخزة ضمير ما لبثت أن بددتها بالنظر الى الشارع ثانية .

فندق "آخر النهار" يطو قليلا عن الأبنية المجاورة، ختمبا بثلاثة طوابق شرفاتها كونكريتية تحكي زمنا فقد رائحته، وبنوا فذ خشبية محشوة بالخرق البالية وقطع الكارتون، وطر طول الشرفات المتآكلة امتدت حبال الغسيل تحمل ملابس رجالية حائلة اللون _ بيجامات وقمصان وألبسة داخلية _ وفي الزوايا تكدست قطع الحديد وأخشاب وبراميل.. كما انتصبت في كل شرفة مبردة هواء أكل حوافها الصدأ.. الصعود الى الفندق يمر عبر سلم حجري ضيق يكاد لا يبين من العتمة.. انتبهت ثانية الى صوت الاسكافي .

-إصلاحها يتأخر.. انظري

وبسط قاعدة الحذاء ذي الكعب المكسور في الوقت الذي دخل فيه رجل كبير السن ، فرد عباءته وجلس قريبا من المرأة تسبقه أنقاسه

العالية كأنه يعاني من ضيق في التنفس.. راح يخلع فردتي حذائه فانبعثت من جواربه الصوفية رائحة انتشرت في زوايا المكان الضيق مما جعل المرأة تنهض وتقف قرب باب المحل .

انهمك الاسكافي في إصلاح فردة حذاء الرجل فامتعضت المرأة وواجهت هذا التجاوز بالتطلع الى الشارع.. لاحظت الصبية المتسولة تعترض طريق أحد المدرة.. يبدو أنها ألحت كثيرا مما أضطره لدفعها فتحاشت السقوط بالاستناد الى أحدى ركائز الشارع، يداها مفتوحتان على حركة توعد وفمها ينفتح بالسباب.. لاشك أنها تلعن الزمن الذي رماها الى هذه المهنة المذلة .

خطت المرأة صوب محل ادوات الزينة، وراحت عيناها تستعرضان.. أحمر شفاه، أقراط، مناديل ورقية وأخرى من القماش الحريري المزهر ، علب مرطب الجلد، أقلام كحل.. وفجأة سقط بصرها على المرآة المعلقة على جدار الخزانة الزجاجية.. شعرت من خلال شحوب وجهها وجفاف شفتيها بأن السنوات قد سرقتها قبل الأوان .

تفضلي

ومن دون أن تنظر الى الرجل القابع تحت أضواء النيون خطت بضع خطوات وشاهدت المتسولة تخرج من دكان للخردوات وتدخل محلا للألبسة الجاهزة.. تساءلت: ترى كم تكسب هذه الصبية في اليوم الواحد ؟ ثم وجدت نفسها قبالة > كان الحلويات والمعجنات.. صاح شاب من وراء الزجاج .

شعرت بأن نبرة صوته تنزح عنها ملابسها فاجتازته الى محل للحلي الذهبية.. قطع الذهب تلهث تحت الأضواء الساطعة.. صف للقلائد وأخر للميداليات، وثالث للمشابك والمحابس.. وفي أرضية المعرض المغطاة بقطعة ساتان وردي، استقرت خبات الخرز الزرق المخضرة، وذات اللون الأحمر والشذري.. طاردها صوت الرجل البدين من داخل المحل :

-الذهب للذهب.. تفضلي ..

لفحتها رائحة الكباب المشوي وهي تمر من أمام أحد المطاعم فأشعرتها كم هي جائعة.. ثم تغيرت الرائحة، صارت مشبعة بالرطوبة وطعم السمك عندما وقفت تنظر الى النهر من أعلى الجرف، وكانت النوارس تقتنص زادها بحركات استعراضية. تنفست بعمق وحانت منها التفاتة الى تمثال ينتصب وسط ساحة صغيرة لرجل مطرق الرأس كأنه يشكو الاهمال الذي أحاط بقاعدته، وقبالة دكان للخياطة لكزتها المتسولة

-من مال الله

-قالت المرآة

-لم يعطني الله بعد

كانت فردة حذائها _ عندما رجعت - ما تزال مركونة بين كومة الأحذية التالفة نظرت بحنق الى الاسكافي فأسرع هذا بالاعتذار،

لاحظت خلو المصطبة من الرجل زي الجوارب الصوفية فاتخذت مكانها متوترة.. شعرت بأن أصابع قدميها

تعرقت داخل النعال الأسفنجي فحررتها وراحت تحكها ..

تذكرت أن عليها أن تشتري عددا من أرغفة الخبز، وكيلو من الطماطم، وعلبة لبن وبعض البتوليات، راحت تجمع في ذهنها ثم شطبت على البتوليات وأنقصت عدد الأرغفة، تذكرت أيضا أن عليها تسديد ديون الجزار وبائع الخضر، وأجور الكهرباء فاقترحت على نفسها أن تتنازل عن بعض المقتنيات، وحين استعرضت ما لديها من أثاث، لم تجد ما يفي بذلك.. منذ عام باعت معظم ما يمكن أن يباع.. الكراسي والفرش وبعض الصحون.. سبق ذلك، الثلاجة والراديو والسجادتان اللتان ورثتهما عن أمها، والكؤوس الفضية هدية إحدى صديقاتها عندما تزوجت.. ثم خزانة الملابس الوحيدة، والمكواة.. وعاشت صراعا نفسيا عميقا قبل أن تبيع ملابس زوجها المتوفى الى محل للألبسة المستعملة.. ومع ذلك فإنها تحمد الله كثيرا لأنها تملك البيت الذي يأويها. ..

كانت قد خرجت توا من دكان الاسكافي عندما زعقت سيارة واصطدمت بسيارة ثانية فتناثر الزجاج على أسفلت الشارع، نزل سائقا السيارتين وراح أحدهما يشتم الأخر، تجمع الناس وحاول بعضهم فض الاشتباك، وسط الجميع كانت المتسولة تلكز هذا وتمد يدها الى ذاك بتوسل مهين ، تدس النقود في الكيس الذي انتفخ، ثم تمد يدها ثانية.. أطل البعض من شرفات فندق "أخر النهار" بفانيلاتهم المتسخة وبيجاماتهم المخططة.. سحب أحد السائقين قضيبا من صندوق سيار ته، وقبل أن يهوي به على رأس الثاني سبقته الأيادي وانتزعت القضيب من بين يديه.. صرخ طفل وأسرعت فتاة تحمل حقيبة ملابس.. ركض صبي وانزوى خلف كشك للسجائر.. التصقت المتسولة بالمرأة فاجتاحها فيض من أمومة لم يشأ الله أن يمنحها إياها من قبل.. غطت جلبة الشارع على ثرثرة العابرين.. وجدت بعض السيارات طريقا فرعيا فسلكته متحاشية الازدحام.. أفلتت المتسولة جسدها فجأة وأسرعت صوب رجل تبدو عليه الوجاهة أكثر مما يجب.. تذكرت المرأة أنها لم تنقد الاسكافي أجره فعادت مسرعة اليه، وحين مدت يدها الى حافظة نقودها اكتشفت أنها سرقت.

كان السير قد أخذ هجراه.. لم يبق سوى الزجاج المتناثر ورجل مرور يتوسط السائقين الصامتين على مضض، يسجل في دفتره بعض الملاحظات.. امرأة تحذر طفلها من عبور الشارع وقطة تعبره بلا خوف.. وعند باب "آخر النهار" كانت الصبية المتسولة تهم بصعود السلم الحجري.. بدت أكبر سنا بصحبة الرجل الذي تبدو عليه الوجاهة أكثر مما يجب..

باب الشعر

أطلق خيول الهدى

الشاعر مصطفى عكرمة

أطلق خيول الهدى فالسَّاح تنتظر
هيهات يعذب إلا عنهما سمُر!
الخالدان هما . . . والمُخْلدان هما
وهل بغيرهما قد عزّت البشرُ!
فصل الخطاب هما، لا فصل بعدهما
وذاك ما خطّه في لوحه القدرُ
فاصدعْ بأمرك إنّ الساح تنتظرُ
تكاد من شوقها للخيل تنفطرُ
سدّت مداخل ساح المجد، وانكفأت
عنها الكماةُ، وملّت من بها عثروا
أطلق لها خيلها، وارحم تعجّلها
بعض التعجّل في راحاته الظفرُ
علّقت قلبي على أهدابها حذرا
من أن يمر على أهدابها الحذرُ
وما أذنت لقلبي أن يعود إذا
لم يلق أحبابه عن وردهم صدروا
طال اشتياقي لهم، والخيل ما رجعت
ولا أتاني . كما أمّلته . الخبرُ
وجئت أبحث عنه في جزائره
فهي التي لتلاقي شوقنا الجزرُ
وقلت يا نفس قُصّي هاهنا أثرا
فليس إلا هنا يرجى له أثرُ
أما الجزائر حيّا الله تربتها
قد أنبتت للوغى من بأسهم قدرا!
أما الجزائر قد صانت عقيدتنا
وبالعقيدة ردّت كفر من كفروا!
أليسَ فيها خيول الحق قد وثبتْ
وكلّ درب مشته كان يختصرُ
وما استكانتْ إلى ما كان من خطر
ففي اقتحام المنايا يعذب الخطرُ

لله درّ فتاها وهو منتفضٌ ... على الجزائر حيث الحبّ ينتشرُ

يرمي، وحيث رمى فالموت يأتمرُ ... وحيث يحيى بنوها الآمنون بها

وأختُ خولة في الحلى جميلتها ... على الوئام كراما مثلما فطروا

وألف أخت لها بالكبر تأتزرُ ... في كلّ آنٍ، ومن كلّ الجهات همى

وألفُ ألفِ شديد البأسِ مكتهل ... عليه من نارِ من كادوا به مطرُ

ما ردّه في الوغى عجزٌ، ولا كبرُ ... وليس في كفّه إلاّ توحّده

ماضون للنصر أو للموت في شمم ... على الشهادة، فاعجب كيف ينتصرُ!

هيهات تلقى أباةً مثلهم صبروا! ... وكيف أعلى بنود الحقّ، كيف به

على العقيدة ربّاهمُ شيوخُ هدى ... أعتى الكبار على طغيانهم صغروا!

تجلّة تنحني الدنيا إذا ذكروا ... ومن يكن بهدى الرحمان معتصمًا

مجاهدون لخير الرسل نسبتهم ... إلاه تلقى جميع الخلق قد عثروا

نعمَ الجذورُ، ونعم الفرعُ والثمرُ ... هذا هو الدين صانته جزائرنا

مستمسكون بحبل الله وحّدهم ... فصانها.. وحباها عزّها القدرُ

حبّ الجهاد، وهل إلاّ به الظفرُ! ... ***

ليرهبوا قوّة الطاغي وعدّته ... يا ابن الجزائر.. يا عزّ الجهاد أما

ما ضرّهم مكر من ظلما بهم مكروا ... بعض بأسك أمست تقتدي البشرُ!

يزلزل الأرض أنّى سار جحفله ... قد كنت مقتدرا، إذ كنت متّحدًا

وإن رمى كادت الأطواد تنصهرُ ... وأين مثلُ أخي الايمان مقتدرُ!

أقوى قوى الشرّ والتدمير قد حشدت ... حققتَ للكون بالإيمان معجزةً

آياتها في جبين الدهر تستطرُ
وما قهرت عدوّا غازيا فلقد
هززت في قهره أركان من قهروا
جاهدت عن كل مظلوم ومضطهدٍ
فاستبسلوا مثلما استبسلت فانتصروا
لو لم تكن قدوة فيهم لما انتفضوا
على الطغاة، ولا شاهدت من ثاروا
ولا تباهت شعوبٌ كنت رائدَها
وعن جهادك سارت بينها السِّيَرُ
أما رأيت بما علّمت كيف غدا
طفل الحجارة يُخزي غدرَ من غدروا
وكيف صدّ صبيّ زحف دارعةٍ
بجسمه حينما قد عزّت الحجرُ
وكيف "آيات" في قلب العدوّ مضت
وهي الفتاةُ بعمر الورد تنفجرُ
وكلّ من زانها في خدرها خفرٌ
منها سيغدو جحيمًا ذلك الخفرُ
يصبّ نيرانه في روح من سلبوا
منا الحقوق فلا يبقى لهم أثرُ

ولن تصدّ المنايا زحف أيّ فتى
وليس يثنيه من ماتوا، ومن أُسِروا
فأمتي رغم كلّ الخلف واحدة
وليس غير الكراسي داؤها الخطرُ
لا ضير إن عثرت يوما، وإن غفلتْ
فمن تعثّر يوما سوف يبتدرُ
فمن سواها له نهج، ومعتقد
على الزمان به الأحرار تفتخرُ!
ومن سواها أعزّت كلّ مضطهد
ومن عدالتها استغنى من افتقروا!
لم يرتفع سيفها الأعلى بطرٍ
وأيّ عدلٍ سيبقى إن علا البطِرُ!
لسوف تلقى بما علّمت أمتنا
تأسو الجراحَ، وتمضي دأبها الظفرُ
أما ترى القوم كيف اليوم وحّدهم
حبّ الجهاد، أما في حبّه اشتهروا!
في كلّ أرض صحت في القوم كوكبة
فكلّهم لفداء القدس منتظرُ
لولا الحدود التي في وجههم رفعت

لما رأيت بنا الأعداء قد سخروا
لا يحسنون سوى الزلفى لقاتلهم

ولا رأيت عروشا تاجها صديء
ويستزيد . . ولا يبدو لهم ضجرُ

بكل ما شاءه الطاغوت تأتمرُ
باعوا كرامتهم . . ماتت مروءتهم

لا ضير من ظلمة ناخت بكلكلها
كأنهم قبروا . . يا ليتهم قبروا

عمر الدجى لحظات ثم ينحسرُ
لولا التفرّق في قومي هنا وهنا

لسوف نهدم يوما كلّ ما رفعوا
لما رأيت يهود الذلّ تنتصرُ!

من الحدود، فيحلو بيننا السفرُ
ولا رأيت جحيمَ القتل مستعرا

ألست من بالجهاد الحقّ علّمنا
في قدس قومي، وقومي مسّهم

يا ابن الجزائر أن موتوا، أو انتصروا
فاعذر فديتك يا ابن العزّ عن زمر

يا ابن الجزائر ما علّمت فلسفة
عنها إلى الله والأجيال أعتذرُ

ولا كلاما به الجهّال قد بهروا
يستنهضون ولا تلقى لهم همّا

علّمت أن ثرى الأوطان ذرته
وينهضون علينا مثلما أمروا

تفدى . . ويرخص طوعا دونها العمرُ
جيوشهم في قتال الأهل ظافرةٌ

فكيف ترضى أيا فخر الشعوب بما
وفي لقاء الأعادي كلّهم خورُ

يدمي القلوب، وفيك الكون يفتخرُ؟
ماذا أحدث واها من مصائبنا

أنت المؤمّل للوثقى وعزتها
أليس فينا لمجد الأمس مدّكِر؟

أنت الرجاء لما أبقى بنا عمَرُ
فاترك خيولك ترضى الساحُ

أما ترى القوم يا ابن العز كيف غدوا
وثبتها ففي توثبها إذلال من غدروا

شيَعًا، وليس لهم رأيٌ، ولا ظفرُ
الله وحّد قومي منذ أن خلقوا

فكيف فرّق قومي حاقدٌ أشرُ!

وكيف من ذلنا الأوغاد قد كبروا

ولو تصافى بنو قومي لما كبروا

على فناء بني قومي قد اتحدوا

شرقاً وغرباً، وآلاف هي النذرُ

وما اتعظنا، ولم نأبه لتفرقة

سعيرها سوف لا يبقي ولا يذر

أليس في القوم واذلاه معتصمٌ

أليس في القوم واويلاه معتبرُ!

صرنا لأعدائنا من ذلة خدما

نحن الذين بنا الإعزاز يفتخر

واها لقومي، وواها من تفرقهم

إن ظلت الساح تدعونا وننتظر

وألف ويلاه مما قد يكون غدا

إن لم تعد أمتي بالله تأتمرُ

***

عبدَ العزيز بما أوتيت من خُلُقِ

ومن محامدَ فيها اختصّك القدرُ

داوِ الجراحَ بما جاءت به السورُ

فكلّ بُرء بما جاءت به السورُ

فشعبك الحرّ مأمولٌ توحّدُهُ

على يديك.. ومرجوّ له الظفرُ

من مثل أمة مليون مضوا قدما

وليس فيهم من استشهاده حَذِرُ!

شقوا جيوب دجاهم فاستحال ضحى

وفي لظى دمهم أغلالهم صهروا

أطغى الطغاة وأقواها لها نهدوا

وأمهروا المجد ما يرضيه فانتصروا

هم الأباة، وكم من محنة عبروا

فبأسهم وحده في ليلنا القمرُ!

تبقى الجزائر، يبقى شعبُها أملا

لكل قومي، ويبقى ذكرُها العَطِرُ

أصنع من صمت روحى كلاما

شعر/عزت الطيرى

سأحملُ حزنى
على راحتىَّ
أُعَلِّقُهُ
فوق قلبى
وساما
وأنثرُهُ
فى فضائى غماما
وأُطلقهُ
فى مسائى
حَمَاما
وأصنعُ
من صمتِ روحى
كلاما
وأغزلُ
من شوك عمرى
مروجا
تطرزها
وردةٌ
وخُزامى
وأطهو على النارِ
رملا........وطينا
أُضلِّلُ
أطفالَ قلبى إذا ما
عسى أن يرَ الأميرُ
فيبكى
ويُضحِك بالخبز
جوعَ اليتامى
وأنضو عن الثوبِ جسمى
وأُحْصى
جروحا تنزُّ
دماً وانتقاما

وأعدو إلى سطحِ
خوفي
وحيداً
أُسامرُ بالخوفِ
بدراً تسامى
وعطّلَ نجماتِهِ
عن بكاءٍ
وهدهدَ دمعاتِها
كي يناما..............
,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,
وأُلقي السلامْ؛
على كلِّ شيءٍ
أتى
أو مضى
لمْ أُعِرْهُ اهتماما
سلامٌ على منزلٍ
في الهجيرِ
بهِ
ما بهِ
من غموضٍ
تنامى
سلامٌ على حلوةٍ
في المراعي
تُكَحِّلُ بالليلِ
جفناً مريضاً
وتنتظرُ الوعدَ
عاماً
فعاما
سلامٌ على الشِعْرِ
في مُخبئيهِ
سلامٌ على مخبئينَ
استداما
سلامٌ على شاعرٍ
ضلَّ دهراً
وأسكرَ خمرتَهُ
حينَ هاما
وجاءَ الهوى
فاستوى
واستقاما

فاتحة اللهفة

شعر: علي ملاحي

أدعوك أن تأتي بفاتحة المحبّة،
أشتهي فيك المودّة والصراحة والهدى
أدعوك ثم ألوذ بالكلمات، والذكرى
وأجمع ما تبقّى من عزاء القلب
أختصر الطريق إلى احتمالات المفر
وأجدد الحبّ الذي بيني، وبينك
أكتفي بالذكريات ولمسة الكفّ الظريفة
أدعوك،
أكتشف الطريق لعفتي
أو أكتفي بالشوق والرغبات تحت وسادتي
وألوذ الحنان بالحب الجميل
أسدّد الخطوات كي أهواك،
كي أرضاك في
سري، وفي علني
ويا مفتاح صبري، هذه الطرقات لا تطوى
وأشواقي استطالت عبرها
وعيون من أهوى تجيء وترتخي
في القلب، دافئة الجنح

يا نصر روحي، يا حمامه
هل تمنحين دمي ابتسامة
وأقول:
يا طوبى لمن عشق السماء
ولم يذب في الكفّتين
وكان مثل الضوء،
يحمي العاشقين إلى الحلال
يا موطني
وأنا البعيد عن الأحبة أشتهي الآن الديّار
وأنا القريب من الأحبة اشتهي الآن. انتصار
وألوذ بالاحلام إذ تأتي إلى قلبي الحبيبة
والديار
وألوذ بالصلوات إذ يسطو على قلبي الوداد... بلا
خيار
من ذا..
ولا أجد البديل عن التي
تعطي
ولا ترضى لرقتها ثمن
من ذا

ولا أجد التي أهوى سوى

في الحلم

يا حبي الذي يهب المشاعر ساعدا

أو موعدا

لغد منير

لم يبق في روحي سوى الشوق الكبير

ليديك

فلترسم على نبض الرسائل والنسيم

شكل اليدين، وطلعة الوجه الصغير

يا حامل الحب الوفير

يا حامل الحب الوفير

من ذا يقرّبني إلى الدفء الحلال

ويسدّ أبواب تشهّي والمحال

من يعتلي قلبي، ويحميني

ولا أجد البديل

عن التي كانت بأعماقي المثال

اواه يا ليل استرح

لتكون تمثال الفرح

أواه يا ليل استرح



مثلات . .

البشير بن عبد الرحمان

عني حين تسألك الامنيات

قل لها : غادرته الرؤى في التقاء الجهات

لم يجد مطري وجهة لترابي

سرابي سحابي

سحابي سراب تغازله الخطوات

خطواتي التي نكثت غزلها

تخذت منزلا . .

ليس يدركه النبض نبضي

ضحكي فيه بكاء

وبكائي ضحك تدلى

ولوح بالكف من شجر الذكريات

ذكرياتي بلا ثمر تشتهيه العيون

وبلا شفة . .

شفتي أيقظت في دمي من صنوف السبات

قل لها : مرة واستظل بي الظل ظلي

ومن قبل قد خلت المثلات

قل لها : سلام على روحه

روحه ربما أغلقت وجهها

في دروب الحياة

وسلام على نوره

نوره لم يجد شمعة

يستضيء بها فتلون بالحزن

حتى غدا يوحش الظلمات

-وأنا شاهد شمسه قدّ من نبضها الثلج

علّ فرحته سوف تورق من بعده . .

وسلام على بابه

هل سيفتح من قبله!

وعلى الشرفات التي لا تطل على الشرفات

قل لها: لقمتي . . . كسوتي . . .

سكنت/كنست لغتي . . .

لغتي هرمت

وهي لم تبلغ الحلم بعد

حلمت بالرضاعة غبّ الفطام

لغتي غلت . . لعقت . . علقت . .

ما تقول النبوات في غدها ؟

قل لها: المدى سادر

والسرور يغلق أبوابه

ليبقى ما بقي

الندى حائر

هل سيبقى على رسم خضرته فننا ! ؟

أم يُجمّع أمتعة للرحيل . . . المطرز بالعبرات

قل لها: لم يزل يتهجى

تقاسيم من أثث بالمواعيد أيامه

عصرت رمله عنبا

أعشبت قمرا من تراب

توظا بطيب شذاها

وصلى لأجل النجوم

لتطفى في دمها الحشرجات . . .

قل لها: لم يزل يتصفح دمعتها بالآصال

في ثقوب الزمان المهجّر

تملأه بالحنين

منها . . . إليها وبالصلوات

قل لها: حين يعبره الموج

يرتد طرف التذكر ملتحفا ملحه

هودا سبخة . . .

ترفرف من حولها الـ . . . كل . . . مات

قل لها: ميمُ المسافة

كم جمعتني بساح الشرود

وكم سكبتني على جبهتي

كنت قبل نخيلا

وها –الآن– أعجاز نخلي على جبهتي

تهيل التراب على المعصرات

كنت قبل غناء يضمخه الصحو

يتشبب بالمزن

ليهبّ نسيما على الكائنات

كنت قبل أنامل فجر

تلون وجه الشفق

وكان الغسق يشكلني . . .

ثم ينحتني مقلا وسحائب

شقق الصلد من سحرها ويناولها الثمرات

قل لها: حين يفترش الحزن أضلعنا

من سيبكيه؟!

وأي السموات سوف تغطيه؟

- قلت: آه . . .

- أوبي يا جبال معه

وازرعي سمعه في الخرير المصفى

في سعف النخل

في همس رابية

وفي حدق الراحلين إلى الله . . .

الشعر الشعبي الجزائري
من الإصلاح إلى الثورة
الهادي جاب الله
نموذجا
1978/1882
الدكتور أحمد رغب

د. ناجح علاق
في تحليل الخطاب الشعري

السحر الوردي

عصام شرف الدّين

يتسلل من شرفة بيتي
خيط من نور ازرق . .
هل هذا طيفك سيّدتي ؟
أم أن جفونك لم تغلق ؟ ؟
يا أخت السحر الوردي
هل أن معارجكم تطْرق ؟
تحملني نحوك مرآتي
لكن سبيلك لا تصدُق!
سأهبّ من الغفوة بحرا
تعبرني فيه سفائنك
وأهبّ من اليقظة برّا
تنقشني منه خرائطكِ
وأهبّ من الوهم رذاذا تمطرنيه سحائبكِ . .
يا أمّ شراع لم يحجب دمع المشتاقْ
وخريطة أرض لم تستر وهج الأحداقْ
وسحابة سقف لم تحفظ وله الاعناقْ

يا أخت السحر الوردي
هل أن معارجكم تُطرقْ ؟
تحملني نحوك مرآتي
لكن سبيلك لا تصدُقْ

. . . .

قد تنبت في الجوّ الورده
لكن . . لا تمكثُ في المطلَقْ!
يتسلل من شرفة بيتي
خيطٌ من نور أزرقْ
هل هذا طيفكِ سيّدتي ؟
أم أن جفونك
لم تغلقْ ؟!
لسان الروح
في فؤادي مما وهبت حنانُ
يتهادى فتورق الالحانُ
يزهر العمر . . ها هنا الفلّ زاه

وبناغي نسرينه الريحانُ
أنت لي واحة أفيء إليها
إنْ أشاحت عن الهوى أوطانُ
ما أنا دون نُعمياتك؟ ضغثٌ
صاحباه: الهجير والحرمانُ
أنا لولاك جدول من سراب
لا يبالي بوهمه ظمآنُ
أنا لولاك حفنة من رماد
بعثرتها الرياح فهي دخانُ
أنا لولاك لن أكون.. وإن كنت،
فنضو تشله الأحزانُ
يا سمير الفؤاد إنْ عنّ أضلعي تحنانُ
كنت في أمتي مساكب ضوء
في مدى نورها يشبُّ الزمانُ
صُنت مجدا ملء الورى يعربيا
كان لولاك مهدرا لا يصانُ
البطولات..! أيّ نهدة عزّ
أنتَ في سفر فخرها عنوانُ
مِن أياديكَ ألف بيضاء، والتاريخ
يدري، له بهن افتتانُ

خلق الله أمتي من خصال
بدها الجود، والقصيد اللسانُ
لغة العقل والعواطف شتّى
وحده الشعر بينها تُرجمانُ
ويقولون منزل الوحي قفرٌ
يتمطّى برسمه النسيانُ
فالدّنان المعتّقات أريقتْ
وندامى القصيد كانوا فبانوا
أيّ رجم بالغيب يختلق النّاعون
حتّى اقشعرّت الآذانُ
أيّ رجم.. فما تزال الدّوالي
حبليات وحولها النّدمانُ
لا يزال القريضُ بستان خصب
يتفيّأ ظلاله الوجدانُ
شاطئا يحضن الغريق وكم قدْ
أعرضت في مأتم نفاثة ثكلى
وعلى العرس مزهر وقيانُ
هو آه الغريب إنْ شطّت الدار
وأرخت دموعها الأجفانُ
هو مأوى المتيّمين إذا ما

لَجّ مستهترا بهم هجرانُ

وهو سوطٌ على الطغاةِ، وطيرٌ

تعب السجن منه والسّجانُ

وأراه حجارةً في يدي طفلٍ

صغيرٍ.. كلاهما بركانُ

وأبل الشعر أسق جدب فؤادي

بين جنبيّ خافق حرّانُ

ما غدي دون فيض جودك إلّا

جيفةٌ طوّفتْ بها غربانُ

ما غدي؟ غير قبضة من فراغ

ومدًى يستبيحه النكرانُ

في زمان اللهاث والنزق

المسعور ينسى شعوره الإنسانُ

عصرنا الوهم، حاكماه: غريرٌ

يتذاكى وتائه حيرانُ

بعثتْ فيه ألف لات وعزّى

من جديد.. وقدّستْ أوثانُ

زاده نهبة لمخلب ضارٍ

ولناب يسنّه أفعوانُ

وحدك الفجرُ، إن أناخت ليالٍ

قلت للمدلجين كونوا فكانوا

ليس إلّاك يغمر الكونَ

بالألطاف حتى يبرعم الأقحوانُ

كنت ديوان مجدنا فحنانيك

تألّقْ ليرجع الديوانُ

لا يريحُ النفوسَ غيرُ قصيد

من حناياه يشرقُ الإيمانُ

محمد فاضلي

نون الحرث نور الدين المغرب

فراشات الطفولة

المتخنة بالتهميش

تمتزج باليتم في جنح الليل

بلا عكازة

خانتها قبضة اليد

تحط فوق رأسها

أحلام الغيب

مثل رذاذ الأيام

التاريخ يخلق شبرا من العري

يخترق مسافات الماضي

ويتلوى كشقوق جدار مصبوغ باسمها

نون الحرث
ونسوة عساكر
ينتظرن عودة البندقية
من حرب طويلة
ينتظرن عودة الريح
بالسلام
من خط الصدود
أقبية بعيدة
تغازل القيود المكسورة
وتمخر سيرة الجسد .
كل المواثيق شاخت
بأيديها
وأسيرها لم يعد
كل الأعراف المختزلة في كف القمر
تناسته
كل لفافة مدسوسة في ليل الصحراء

تعرفه
كل حبة رمل
كل مواقع البلاد
تعرفه
كل الصحائف المذهبة
التي تدور
جهة استلقى جبابرة
بنياشين مهترئة
كل براميل العرق
المملوءة بوهم الذهب المؤجل
كل الحماقات المعلقة
في كتاب الأشباح
تعرفه
إلا طفله
إذ يبكي: أمي أعاد أبي . . ؟

طَلَلٌ في "Suspiro"

جمال بن عمار الأحمر

نِثَارٌ مِن ثَرَى وَطَنِي

مُثِيرُ الشَّوْقِ والشَّجَنِ

فحيَّا اللهُ نفحَتَهُ

نَسِيمَ الجَنَّةِ العَدَنِ

حَفِيفٌ مُخْتَفٍ حَذِر

***

خَفَاءَ الحُلْمِ في الوَسَنِ

سَرَى رُوحًا بِساحَتِنا

يَهُزُّ الغُصنَ مِن فَنَنِ

يَهُزُّ الرُّوحَ في لَهَفٍ

يُدَاوِي غُربَةَ الزَّمَنِ

يَزِيدُ الشَّوقَ نارَ لَظًى

وَيَفْرِي قَلبِيَ الزَّمَنِ

أَجِزْنِي يا نسيمُ إِلَى

طُلُولٍ ضَمَّهَا وَطَنِي

رُسُومُ "الشُّشْبِرُو" هَدَفِي

فَوَجِّهْ نَحوَهَا سُفُنِي

أَلَا وَانْزِلْ بِرَبْعِهِمُ

لَعَلَّ الدَّارَ تَعْرِفُنِي

وَطُفْ بِالحَيِّ إِذْ سَكَنُوا

وَحَيِّي دَارِسَ الدِّمَنِ

وَسَلِّمْ يَا نَسِيمُ عَلَى

***

عَزِيزٍ ذَلَّ فِي المِحَنِ

قِفُوا نَبْكِي مَنَازِلَهُم

جِرَاحُ الأَمْسِ تُؤْلِمُنِي

هُنَا والصَّخرةَ انْتَحَبُوا فآثَارٌ لنا شَهِدَت

هُنَا ذِكْرَى تعذِّبُني بِمَجْدٍ نَاطِحِ القُنَنِ "

هُنا قَوْلٌ لِحُرَّتِنَا وَعِطرٌ قد سَرَى عَبِقٌ

كَسَوْطٍ ظَلَّ يَجْلِدُني مِنَ الأحْلامِ يوقِظُني

هُنا ، يَا وَيْحَ هِجْرَتِهِم بِلَيلٍ شَمْأَلٌ عَصَفَت

لِمصْرٍ صَارَ يَطْرُدُني بِلَيْلٍ بَاتَ يُؤْرِقُني

جِدارٌ قَائِمٌ خَرِبٌ لِماذا يا نَسِيمُ تَرَى

غُرابُ البَيْنِ يُفْزِعُني شُجُونًا أَنْحَلَتْ بَدَنِي

كَأَنَّ الرَّبْعَ يَعْذِلُني : وَحَالِي مُخْضَرٌّ وَيَدِي

أَلا نَصرٌ يُنَاصِرُني وَعُمْرِي جَاءَ بِالكَفَنِ

وَقُل لِلشَّامِيِّينَ بِنَا فَتَقْسُوا يا حَبِيبُ عَلَى

أَجِيبُوا صَاحِبَ الفِطَنِ غَرِيبِ الدَّارِ و"المُدُنِ" ؟!

مسك البوح

بشير ضيف الله

لم تسعني الفجاءة،

علّقني عاري الرّأس من قدمي

نبيذ فراشاتها!

لم أكن في الغرابة وحدي

-بلا شكّ-

لكنّني حين أبصرني جسدي،

فرّ من جسدي واستقام!

ذروة النص سيّدتي

خيمة الصّدر

أقرأني في اهتزازتها نخبًا حليبًا

يُدودرني

دائخا..

وأنام!

لامٌ، ألفٌ، ياءٌ

طاعنٌ في النفش، والتّغريب

تُسبقني عصايا الهشّ،

أصرخ في رتابة نصّها:

أيناك سيّدتي ليخلقنا التّناصُ

ويتشي عنب الكلامُ؟!

الحمام البشير

أبو شجه الشيخ بن محمد بن بيانه

موريطانيا

وعريت قلبي إلى دارة
من دخان الأساطير
كيما أموت بما يتساقط من نيزك العشق
فاشتعلت بالدجى قدماي
يا طائر العشق يا هائما في خلاياي
أدمن عذابك في عمري خمرة للصعاليك
هز إلي نشوات العشي
بغصن الغداة النبي
وأنبذ لنا من رذاذك
في قدح من نزيف المواويل
هدهد ندى الموت في ساحل الموت
وأشنق إلى كبد الشمس
أرضا تكبدتها غصة من نشيج النخيل
هي الآن تبزغ عن كوكب الزنجبيل
أيا قمرا ينتشر بالليل
وجدا مواويل ضوء تغربلني من دجاي
فاصحوا على آخر الدهر محتدما بالآصائل
أبرق عن زمن من هديل السنابل

أهتف ليلاي
أعبق طفلا من الورد
يتلوا قصائد من نهم الموز
واكتحلت بالرؤى مقلتاي
ألا هل أعانق ليلاي
مقمرة بالصبابات
أجنحة يتوله ما بينهن احتضاني
فتعلن عن مهرجان الطواويس
أوردني
والأغاني
تشد إلى عرينا بالحمام البشير
وينبتنا شجر القرقرير
ويعشقنا الخلد يشهق بالخيزران المزامير
يا طائر العشق أثخنت
فانزل إلى الأرض
واحرق ذواتك في وله مشمس من دماي
فقد أسكرت زرقة المستحيل يداي

معبر الانتظار

ناصر الدين باكرية

أمازلت أنثى . . . ؟

أمازلت أنثى تمشط أحلامها للغريب الذي قد يجيئ...

وقد لايجيئ

أمازلت مثلي تجيئين في السهو

كالغيمة الوافدة . .

"مالذي يجعل الحلم أكبر من لغتي البائدة.

- أحاولك الآن معنى عصيا

تراوده لفظة شاردة . .

السلام على وجهك المستحيل اذا أجهشت شفتاك

ابتساما

وحين يموت الكلام

ويبعث في قبلة باردة

مالذي اشعل الآن أوهامنا ؟

هل تراه الغياب؟

يعبرني السهو كي ألتقيك

افيق على برد طاولة لا تضم سواي

وتجرحني القهوة الباردة . .

الوجوه كيومئذ . .

والدقائق مملوءة بالغياب

انتظرت . . انتظرت

ولا غيمة في الأفق

تلقفني الطاولات وتعبرني الأرصفة

ثم أطفئ أعقاب حلم تبخر في موعد كاذب . .

ثم أمضي الى الله في بيته

أقرأ الكهف أو سورة المائدة

"القبور فقط تعرف الله"

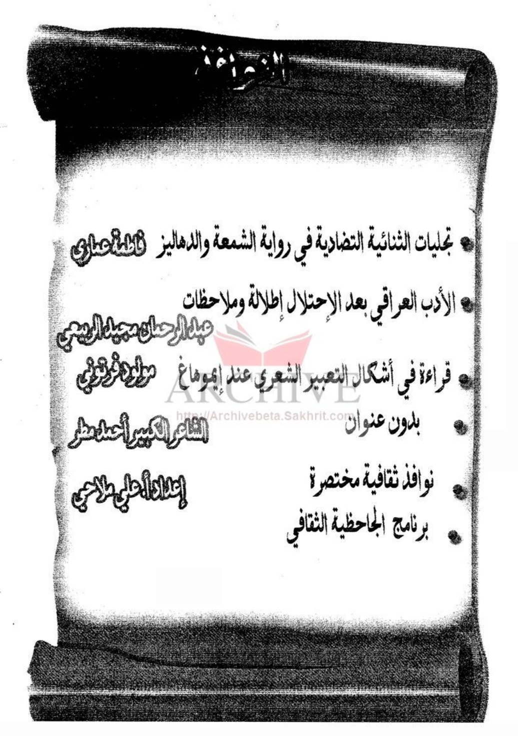
قالها شاعر . . ومضى

قلت: والشهداء الذين كمثلي أنا

يعرفون القبور وتعرفهم

واحدا . .

واحدا



النوافذ

تجليات الثنائية التضادية
في رواية "الشمعة والدهاليز"

فاطمة عماري

هذه المقالة هي واحدة من 11 مقالة قدمت عن الطاهر وطار ضمن ورشة الأدب المغاربي، التي أشرف عليها الدكتور واسيني الأعرج والتي أعدّها طلبة الماجستير بقسم اللغة العربية، جامعة الجزائر. نقدمها في هذا العدد في انتظار تقديم المزيد منها لأهميتها.

* مدخل منهجي:

صدرت رواية الشّمعة والدّهاليز للرّوائي الجزائري الطّاهر وطار خلال عشرية التّجربة المأساويّة التي عاشتها الجزائر، عشرية سوداء تعددت فيها مظاهر الأزمة السياسيّة المعلنة بين الأطراف المتنازعة.والتي أدّت إلى مضاعفات عصفت بالشّخصية الوطنيّة، الفرديّة والجماعيّة، برزت لها إنعكاسات واضحة التفصيلات، بالغة الأثر في المجالات الاجتماعيّة والاقتصاديّة والثقافيّة الفكريّة والأدبيّة. ذلك أنّ الحركة الأدبية ذات صلة وثيقة بالوضع الوطني.

وتدرج الرّواية ضمن أولى الإنتاجات الأدبيّة الروائيّة(*) خوضًا في ظاهرة العنف في الجزائر، فاتحة المجال لنقاش أسكتتْ مبادراتهُ من قبلُ، بإعتبارها منطقة محضور ولوجها، يشّرح فيها النّص أسباب الأزمة، ويحصي مظاهرها وتجلياتها في المستويات المختلفة.

تحكي الرّواية قصة شاعر يعيش الوّحدة والانعزال، يأبى أن تقتحم عليه متاهاته الدّهاليزيّة المظلمة، المثخنة بالهموم والمساءلات الفكريّة والسّياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة واللغوية والإيديولوجيّة المتجلية في أبعاد حياتيّة وإنتاجات يوميّة يحاول أن يتمثّل طبيعتها ويدرك علل طفّوها على السّطح الجزائريّة. يتعرّف على الصّديق عمار بن ياسر القيادي المثقف في الحركة الإسلاميّة، صاحب التّوجه المعتدل في تصوره لقيام الدّولة الإسلاميّة، البائن في المساحات التي خصّصها الرّوائي كمقاطع حواريّة متبادلة بين فكر الشّاعر وفكر عمار، تنتهي بتأسيس علاقة صداقة زكّت الشّاعر لاعتلاء كرسيّ وزارة الفلاحة في دولة الحكم الإسلاميّ.

يولجنا الرّوائي بعدها إلى عالم الخيزران، التي تمثّل بداية الإختراق النوراني لدهليز الضّريح (الشّاعر) بإكتساحها عالمه البارد(1)، لينتعش بفعلها أمله في الحياة بعد أن ظنّ رحيله دون إياب. لنشهد نهاية تفاقم الأوضاع المؤديّة لانهيار القيم التي كان يؤمن ويعتقد بها، لتتلقفه على إثرها التيارات الفكريّة المتناقضة البائنة في تحليله للملمح الرّاهن، المعلن بعد طغيان النفاق والكذب وإزدواجية الخطاب السّياسي كنتيجة لفقدان التّقاسيم المّميزة لمحيا الهويّة الوطنيّة بعد الإستقلال، شارحًا بذلك أسباب تعفّن الأوضاع، المسّفرة عن تأزم سياسي إختلت له كل الموازين. ليسرد في الأخير تفاصيل مشهد نعيّ الشّاعر الشّهيد بعد أن شوّهت نضارة عزلته بإقتحام سبع ملثّمين بيته لإصدار حكم إعداميّ في حقه، متنوّع الآداءات مبتكر الإجراءات.

إنّ المتأمّل لبنية النّص الرّوائي الشّكليّة وحمولة المتن الرّوائي الدّاخليّة والخارجيّة يسترعي إنتباهه للوهلة الأولى نمطيّة النّص

المتّميّزة عن غيرها من الأعمال الرّوائيّة المعاصرة له المؤسّسة على ثنائية تضاديّة تنوّعت مستويات تجلياتها كثمرة تفاعليّة مع واقع مثقل بالأحداث النامية عن زخم جدلي، علة طغيانه تصاعد وتيرة الصّراع الذي ميّز فترة التّسعينات من القرن الماضي في الجزائر.

وقد حاول الطّاهر وطار إعتمادًا على هذه الثنائيّة إبراز حجم ودرجة التّناقضات البّارزة في الوطن إثر الصّدام القائم بين عشاق عرش السّلطة، مع إدراج تحليل لأسباب الأزمة التي أسلمته لمخلب دمويّ أزهقت بوحشيّته طهارة النفس الجزائريّة. لتعبّر الرّواية بذلك عن رغبة في الفهم، يسعى لتحصيلها كل فرد جزائري تجرّع من كأس الوّجع الدّامي زمن المحنة.

ولعلّ السّؤال الأهم في هذه الدّراسة الموسومة ب:"تجليات الثّنائيّة التّضاديّة في رواية الشّمعة والدّهاليز" يتلخّص في طرح إشكالي بالغ الدّور في إنماء أطرافها، يُفصح عن عمليّة تجلي هذه البنية داخل النّص الرّوائي في تمظهرات متنوعة النماذج، مع محاولة تفسيريّة لوظيفة إدراجها في هذا النّص بالأخص.

هذا ما يميّز هذه الدّراسة عن سابقاتها(**)، التي تناولت جانبها المضموني بالتّحليل، كرواية ذات توجّه سياسي إيديولوجي، صنّفتها ضمن الكتابة الرّوائيّة المعبّرة عن أثر الفعل الإرهابي العنيف النّاتج عن هذا النّزوع أو ذاك. وقد تطرّقت بعض هذه القراءات لبنية الثّنائيّة التّضاديّة كمحتوى لغويّ يصدح بلسان حاله، من خلال تناول التّراكم الدّلالي الضّدي النّاشئ عن المدوّنة اللّغوية المعبّر بها عن المتن الرّوائي.

ومن أجل تحليل نقدي أكثر شمولية وفاعلية إرتأينا إجراء مقاربة نصية للرواية إعتمادًا على المنهج السوسيونقدي في تحليل النصوص الأدبية، لما يتيحه من مزايا منهجية تبيح حرية التنقل بين جنبات النص الداخلية والخارجية، وصولاً إلى المرجعية الإجتماعية القائم عليها النص، بفتحه مجالا أرحب لبروز الدلالات المسكوت عنها في النص إنطلاقًا من الفسح التأويلية الممكن الإدلاء بها تعبيرًا عن حضور الملمح الاجتماعي في النص الأدبي أو ما يسمى بمكون النص الاجتماعي(2)، كمحاولة لتدارك نقص إتسمت به المناهج السابقة، بتشكيل منهج جامع يرى النص ككلية لها أدواتها وآلياتها المساعدة في تحليل المتون الروائية تحليلاً محايثًا داخليًا من جهة، مع بحث في العلاقات الإجتماعية داخل النص الروائي من جهة أخرى، ذلك أن"علم إجتماع النص يهتم بمسألة معرفة كيف تتجسد القضايا الاجتماعية والمصالح الجماعية في المستويات الدلالية والتركيبية والسردية للنص"(3).

ولذا يمكن تحديد مجال إشتغال المنهج السوسيونقدي في مستويين أساسيين هما:

1/. مستوى النص المتشكّل من البُنى الدلالية والتركيبة والسردية.

2/. مستوى تمفصل القضايا الاجتماعية والمصالح الجماعية في هذه البنية الفنية.

ولعل فاعلية المنهج السوسيونقدي ناتجة عن هذا التزاوج بين ما هو داخلي وخارجي، الأمر الذي يوفر إمكانية إبراز دلالة المعاني المنزّلة في المتن الرّوائي، إنطلاقا من دوالها المتجلية في مبناها السردي، الناشئة أساسًا من محتوى إجتماعي ما.

وتماشيًا مع المنهج المختار فضّلنا تقسيم المقاربة التطبيقية في تحليل نص الشمعة والدهاليز إعتمادًا على تفصيلات متمايزة في قراءة العمل، ذات مستويات تكاملية لاستكناه خبايا المُنتج الأدبي، توفر إمكانية تنقل مرنة فعالة من المحتوى الشّكلي إلى المحتوى الدّاخلي فالخارجي للنص. وهو ما سنحاول تفعيله في الشّق التّالي من الدّراسة.

***قراءة في تجليات الثّنائيّة التّضاديّة في رواية الشّمعة والدّهاليز:**

بغية الوصول إلى مكمن البنية التّضاديّة في النص الرّوائي، وبحثًا عن تعدّد مستوياتها سنقوم بعملية مسح عامّة للرّواية، إتكاءً على ثلاث قراءات متتاليّة مكمّلة لبعضها البعض، تضمن لنا التّوصل لنتائج أكثر دقة ورجحانا.

1/. التّـجلي الشكـلي:

أ/. التّركيبة العنوانية في الرّواية:

ننطلق من العنوان الرّئيسي {الشّمعة والدّهاليز} كمركب إسميّ عطفيّ يوحي بوجود تعارض رمزي لمعان دلاليّة تفضي بتناقض وتضاد مفهومي بين الأشياء المكوّنة للشّمعة (النّور، النّهار الهدوء، السّكينة، الخير، الهدى...) والدّهاليز (الظّلمة، اللّيل، الاضطراب، التّوتر، الشّر، الضّلال....). إذ يجمع الرّوائي في عنوانه بين المتناقضات والمتقابلات الضّديّة في آن واحد" ومصدر ذلك رؤية جدليّة لا تمانع في أن يجتمع متناقضان في لحظة واحدة"(4)

ويتناص العنوان الرّئيسي مع العناوين الدّاخليّة للفصول، ذلك أن متن الرّواية ينهض على شقين إثنين إتخذ الأوّل عنوان دهليز الدّهاليز (5)، وهو تركيب إضافي يحمل دلالة قويّة تحيل إلى بؤر الظّلمات يخصّصه لعملية تشريحيّة للأوضاع السّائدة، مبرزًا عفن الممارسات السياسيّة البائنة في تجليات نأتي لإبرازها في حينها، وهو في هذا الشق يتناص مع الجزء الثّاني من عنوان الرّواية(الدهاليز).

بينما إتخذ الشّق الثّاني عنوان الشّمعة(6)، كملمح تناصي علائقي مع الجزء الأوّل من العنوان الرّئيسي يلتقي فيه الشّاعر بالفتاة الخيزران الشّمعة التي ستنيرُ له ظلمة دهاليزه(7)

يمكننا القول إذن أن عملية تركيب العناوين في الرّواية تعد أول ملمح يتجلى فيه الفعل التّوظيفي للثنائية التّضادية في الرّواية.

ب/:الاستهلال:

يستهل وطار روايته بمقدمة غريبة: {طاسين الواحد والصفر}، فما المقصد من إدراجها؟

إنّ هذا الإستهلال ينبئ عن دلالات إيحائية كثيرة تصبّ كلها في مدرج خاص بعملية إثبات كينونة معلم ما، يتجسد في ظاهرة التّعددية، من عدمها، فهو عندما يقول:"إنّما إبليس رفض الاعتراف بالتّعدديّة، فتشبث بأن لا يسجد لغير الواحد"(8)، رغم أن التّفسير الذي يقدّمه الكاتب لمعصية إبليس غريب إلا أنّه إعتمد هذا التّقديم كمدخل رمزي يحيل إلى أصل الأزمة السياسيّة في أرض الجزائر المستقلة بدءًا بمطلب الحزب الواحد الرّافض للتّعدديّة الحزبيّة في البلاد، وما إنجر عنه إثر تكدس الرّغبات المغايرة والمضادة للنّزعة الواحديّة، التي أسفرت عن أحداث 5أكتوبر1988 نتيجة لمضاعفات عجلت بالانتقال إلى التّعدد، مع بروز التّوجهات السياسيّة والرؤى الإيديولوجيّة الجديدة.

فكـأن الرّوائي بتوظيفه الاستهلالي هذا يختصر لنا كلَّ ما سيُقال في المتن الرّوائي كمواجهات تنوعت مظاهرها، لعلة مركزيّة شكلت بؤرة التّوتر الأولى المُتجليّة في تباين تقابلي متضاد النّزعات بين الواحدية من جهة، وإرتباطها بالطرف المغاير لها، البارز في التّعدديّة من جهة أخرى.

فكان الإستهلال بهذا أكمل ملمح للبنية التّضاديّة في الرّواية، بما حمّلها من دلالات راسخة في التّاريخ الجزائري المعاصر، له إنكسار مفهومي في الخضم الدّاخلي للتفاصيل الجزئيّة المكونة للرّواية.

2/. التّـجلي الدّاخلي:

أ/. البناء اللغوي في الرّواية:

لقد إعتمد الرّوائي في بنائه الدّاخلي للرّواية مدونة لغوية قائمة على علاقات تضاديّة دلاليّة بين الملفوظات المختارة، وكأنّه إستضافها خصيصًا في هذا العمل لتمنحه أقصى حد من تنوع مظاهر الثّنائية المُوظفة في أشكال متعدّدة، فقد توسّل ترسانة من التّقابلات اللّغويّة، نذكر منها:

(يمين/يسار)،(شرق/غرب)،(شمال/جنوب)،(نور/ظلمة)،(أسفل/أعلى)،(بناء/هدم)،(ليل/نهار)،(حياة/موت)،(غالب/مغلوب)،(سيّد/مسود)،(مادة/روح)،(طول/قصر)،(جهل/علم)،(ماضي/حاضر)،(حقيقة/خيال)،(صباح/مساء)،(مجانين/عقلاء)،(أمام/وراء)،(سالب/موجب)،(صدق/كذب)،(يميني/يساري)

(مؤمن/ملحد)،(حاكم/محكوم)،(سواد/بياض)،(صعود/نزول)،(إنحناء/إستقامة)،(كبار/صغار)،(حقير/

شريف)،(مجاهد/خائن)،(سعادة/شقاء)،(فرح/حزن)،(غضب/رضا)،(سرور/إستياء)،(حلال/حرام)(بيع/شراء)،(غنيّ/فقير)،(مقيم/مهاجر)،(جودة/رداءة)،(قريب/بعيد)،(إشتراكي/رأسمالي)،(حب/بغض)
(معرّب/مفرنس)،(ريف/مدينة)،(حماقة/حكمة)،(شيطين/ملائكة)،(بحر/بر)،(ساحل/سهل)،(تل/صحراء)،(قاتل/مقتول)،(بربري/عربي)،(أبيض/زنجي)......

إنّ الصّراع الإيديولوجي المُتنامي في الرّواية يتجلى على المستوى النّصي في بنيات لغوية تعبّر عنه بطريقة ما، ليصير بذلك البناء اللّغوي أحد تمظهرات الثّنائية الضادية، وكُلِّ بوظيفة تخدم محتوى المتن الرّوائي كأداة وصفية للمستوى الثّقافي والاجتماعي والسياسي خلال فترة التّصادم الإيديولوجي في الجزائر.

ويؤكد بيير زيما على هذا عندما جعل من النّظام اللّغوي فضاءً غير محايد، يتحدّد كمجال تتصادم فيه المصالح المتعارضة وتتحقق دلالته بفضل الإيديولوجيا التي تلازمه(10)، ذلك أنّ اللّغة من حيث "إستعمالها الملموس لا تنفصل عن محتواها الإيديولوجي والمتعلق بالحياة"(11).

ب/.بنية الشّخصيات في الرّواية:

تعد عملية البناء الهيكلي لشخصيات الرّواية ذات فاعلية في تصوير المشاهد الرّوائية المتنوّعة المصرّحة بالمواقف ذات التّوجهات المتنافرة والمتضادة.

فشخصية عمار بن ياسر الذي صوّره الرّوائي كشخصية إسلاميّة تناصر العقل والاعتدال وتبغض الجهل والتّطرف(12)، وعلى جانب كبير من الثّقافة والرّصانة(13)، يمثل الطّرف المّعاكس ضمن ثنائية متضادة توجهها المغاير الجماعة التي ينتمي إليها، المُتطرفة بأفكارها ومضامينها ومناهجها ومواقفها ذلك أنّ "الحركة ليست تنظيمًا واحدًا إنّما هي عدّة فصائل"(14).

أمّا شخصية الشّاعر فقد حمّلها الكاتب كل المتناقضات والمتضادات الظاهرة على صُعد كثيرة، أهمها ذلك التقابل النّاشئ نتيجة علاقات إتصالية وإنفصالية مع الشّخصيات الواردة في الرّواية، وما تكتسيها من صفات مناهضة لصفاته وآراءه وتوجهاته وأحلامه وتفسيراته للأشياء، تجعله مختلفًا عن البقية فهو "دهليز مظلم متعدد الجوانب والسراديب و الأغوار، لا يقتحمه مقتحم مهما حاول، وهذا عقاب لجميع الآخرين على تفاهتهم"(15)،فقد أدرك "أنّ قومه، ومعظم الأقوام المحيطين بقومه فيما يسمى بالعالم الثّالث أو النامي، أغنام إن حاولوا إقتحام الدهليز تاهوا إلى أبد الآبدين"(16).

وهو بهذا ينفي ميزة العقل لديهم على عكس ذاته المُتكئة في كلّ محاولة فهم- لمسألة ما – على عقله المفكر.

وقد جمعت لفظة {قومه} ووسَّعت من نطاق المغايرة والتباين بينه وبين الأعضاء المكوّنيين للبيئة الرّوائية في بنائها لعنصر الشّخصية. وحتى الذين إستطاعوا إقتحام خلوته الدهليزية المظلمة خالفهم وعارضهم في وجهات نظر متعدّدة، مما يدعو إلى القول إنّ أساس إحتكاكه بالآخر قائم على مبدأ الاختلاف. لتتشكّل بعملية إجتماعه بهم وإختلافه عنهم ثنائيّة قائم مبناها على التّقابل والتّضاد.

3/. التّـجلي الخارجي:

نحاول في هذه القراءة إبراز مكامن الملمح الضّدي للثّنائية المُوظّفة، بتكثيف إهتمامنا وتركيزه على معاني النص، التي تظهر في صراعات متفرعة الأفنان، عبر العلاقات التي يقيمها المتن مع غيره، تماشيًا وظروف إنتاجه، من خلال دراسة القانون الاجتماعي داخل النص الموافق لآلية عمل المنهج السوسيونقدي الباحث عن طبيعة علاقة مكون النص الاجتماعي بالعالم(17).

أ/: الملمح النّفسي:

تتجلى تقاسيم الثّنائية التضادية في هذا الفرع على مستوى الرّغبات التي تتنازع وتتضارب في دواخل الشّاعر، الظّاهرة فيما يلي:

نفس الشّاعر التي تأبى إقتحام الآخرين لخلوتها المقدّسة (18)، سمحت لعمار بن ياسر والخيزران

ونوج عالمه الخاص المظلم، ليُضاء بنور شمعة الحب والصداقة.

كما تأبى الاختلاط مع الجيران، فهو لا يعرف أسماءهم ولا عدد أفراد أسرهم، ولا ماذا يفعلون في حياتهم... ولا يردُّ على تحية أحدهم(19)، تتمنى لو تستطيع الدّخول في وسط الآلاف المؤلفة المتعالية أصواتهم ليندمج في جذبتهم مفسحًا المجال للدّهليز المُظلم في أعماقه أن يتنوّر(20).

ونفسه التي ترفض الانخراط في أيّ حزب أو التّظلل تحت أيّ نزوع سياسي، تقبل توزيره على الفلاحة بعد أن استعرضت كفاءته العلميّة وعمق ثقافته على أعضاء مجلس الحركة الإسلاميّة(21). نفسية تُبين عن كمّ هائل من التناقضات والعقد الإشكالية التي زجت به في متاهات الحيرة والتّردد والقلق والعزلة والانطواء.

ب/: الملمح الإجتماعي:

إنّ المكوّن الاجتماعي المتوافر في الرّواية يُبرز تفاوتًا طبقيًا في الواقع المُعبّر عنه فيها المتبلور في عملية إنتقاء الرّوائي للشّخصيات المؤدية للوظائف، المرتبط وجودها أساسًا بالطبقة الشّعبية الفقيرة السّاخطة على الوضع السّائد في البلاد.

فالشّاعر كان الفقير الوحيد المتابع للدروس في مدرسة تضمّ أبناء العالم الغريب عنه تمامًا، أبناء تجار القرية وكبار فلاحيها، وأبناء الموظفين في الإدارة الفرنسيّة(22)، ولأجل المواصلة والاستمرار لابد له من بسط السّواعد والتّشمير عنها. كما أن إقامته في مدينة الحراش ذات دلالة رمزية قويّة وصادقة، صادحة بالتّفاوت المعيشي الطّاغي الرّاهن لأوضاع البلاد.

وكذا بروز التّوجه السياسي المرتبط بالدّعامة الدّينية لدى عمار بن ياسر وإنسياقه مع التيار الإسلامي إثر تدهوُر إجتماعي ألّم به وبأمه وأخواته بعد أن قام الأب بهجرهم لأهداف ومطامع شخصية مُرادها الغنى والتّرف والرّفاهية الزّائلة.

ويتأكد تركيز الرّوائي على هذا الجانب خلال عملية وصفيّة للمحيط الذي تحيا فيه زهيرة، المُكون من ست بنات يكّد لأجلهن والد يجوب الحارات والأحياء بعربة خضار، ينادي تحت الشّرفات غير مبال بالطّقس و حالته(23).

فتردّده على هذه المناطق مع تبيانه للمظاهر الاجتماعية التي يحكمها الفقر والحرمان والحاجة، من خلال إدراج الشّخصيات في محيط يعاني المأساة الاجتماعية، يشير ضمنيًا إلى الذين لا يبالون بالأسعار، بضاعة الألف يدفعون فيها الآلاف ولا يهمهم (24).

والمعنى حامل لمعناه الضدّي المُغاير بوجه من الوُجوه، وبتوفّر الضدّ في السّياق الدّلالي يتشكّل المبنى التّأسيسي للثنائيّة التّضاديّة في الرّواية.

جـ:الملمح الثقافي الفكري:

لربّما كان هذا الملمح أكثر الفروع توفرًا على مظاهر البنية الضدية في الرّواية، لما تضمنته من صراعات وتباينات مكوّنة من الطّرف والطّرف النقيض.

فهناك من يريد الانسلاخ عن أصالته إنسلاخًا كاملاً، ملغيًا التاريخ بجذوره الماضية، تتجسّد هذه الرّغبة في المُتفرنسين "الذين دخلوا دهليز الثقافة الفرنسيّة ونمط الحياة الغربيّة... وقرّروا الانسلاخ عن الماضي البعيد والقريب مثلما يفعل الثّعبان وهو يتخلّص من جلده"(25).

وآخرون يسعَون إلى إعادة الزّمن قرونًا سحيقة إلى الوراء، منكرين ظروف وشروط العصر الذي يعيشون فيه "نزعوا سراويلهم وإرتدوا الجلابيب، وأطلقوا اللحى، وإستسلموا لسرداب من سراديب الماضي يمتصهم"(26).

وقد حاول الرّوائي إيجاد تبريرات لهذا النزوع الاختلافي المتداعي داخل المجتمع الجزائري فأوصلنا إلى حقيقة واقعية تصبُّ في مسألة إفتقار الشّعب لسلاح ثقافي(27) يقيه شر الزّيغ والإحادة عن الدرب القويم، وشرَّ الوقوع في ثغرات الانفصام، على خلاف باقي أشقائه في المشرق والمغرب، فهو شعب لا يمتلك مدينة واحدةً مشعة ثقافيًا(28)، وضع يكشف عن إشكالية خطيرة تتجمع في قضية إختلال موازين الهوية الوطنية

الجزائرية، الذي أسهم في ظهور النّفاق والكذب السياسي البائن في إزدواجية الخطاب لديهم.

د/: الملمح الإيديولوجي:

تعالج الرّواية في جوهرها موضوعًا واحدًا، يتجسّد في وضع قائمة تفسيرات للحال الذي آل إليه الوطن.

تعددت الرؤى حول المسألة الواحدة، لتُحول إلى صراعات إيديولوجية تقوم بتضخيم التّضادات الدلالية المتجادلة ذات التّعارضات المسهمة بدرجة ما في إغناء الرّواية وإثرائها بخلق مجالات أوسع لإمكانية تشعُب تجلياتها.

فالإيديولوجيا مكوّن خطابي يتمظهر في النّص بالاعتماد على اللغة الموظّفة، التي تشكل الأنساق المكونة للمتن الرّوائي، يستطيع المبدع إستعانة بها تقديمَ تعبير عن ذاته وخلق صور عن نفسه والآخرين والعالم الذي يحيا فيه(29).

ويمكننا إستقراء التّوجهات الإيديولوجية المتضاربة والمتضادة في رواية الشّمعة والدهاليز كمظهر لتجليات الثنائية التّضادية إعتمادًا على ما ورد في الجملة الختمية، المتضمنة لمشهد مقتل الشّاعر، إذْ يلخص هذا المشهد مجموع الإيديولوجيات المتوافرة في النص، الظاهرة في التهم الموجهة إليه، النابعة من حقد إيديولوجي مصدره إختلافه وإياهم في نزوع فكري رافض للسلطة الحاكمة، يأبى عليه كذلك مناصرة الإيديولوجيا الدّينية أو التّحزب تحت لواء غير موافق لمبادئه وقناعاته النّافرة من الجماعة الحاملة للسلاح كفئة متطرفة أصولية، فنص الرواية يحمل في ثناياه أثرًا إيديولوجيًا بارزًا، يظهر في موقف الشاعر المعادي لمبادئ الحركة الإسلامية .

يرتسم ويتجسد إختلافها في تنوع التّهم المنسوبة للضّحية، لبائنة تفاصيلها فيما يلي:

1/:تهمة الإتصال بالأشرار الذين يتوسّلون الدين للوصول إلى أغراضهم السياسية بهدف ضرب النّظام الديمقراطي(30).

2/: تهمة ممارسة السّحر والشّعوذة على فتاة في زهرة العمر، أفسد عليها مهمتها الأساسية المحدّدة في التّجسس على الصحفيين لصالح المخابرات(31).

3/:تهمة تتعلق بنشاطه الفكري كباحث وأستاذ جامعي ليس من عامة الناس، إقتحم عالم عمار إبن ياسر، شوّش فكره وأوقعه في شباك كمينه(32).

4/:تهمة الزندقة، لكونه معتزليّ معاد للمذهب السُني(33).

5/:تهمة تشكيل خطر على فرنسا والجزائر والإسلام والحلف الأطلسي ومجلس التّعاون الخليجي والعروبة أيضًا(34)، وتهمة قبوله مناقشة الطلبة بغير اللغة الفرنسيّة.

6/:تهمة تقزيم دور الإسلام، بجعله شمعة في دهليز العصر، وهو كان ومازال نور السماوات والأرض(35).

تتباين التهم لتشكّل في مجموعها تهمة واحدة، تتمثّل في عدم توافقه معهم وإختلاف رؤاه عن قناعاتهم، الظاهرة في توجهاتهم الفكرية خاصة.

لقد رمى الرّوائي، من توظيف هذه التنويعة الإيديولوجية، إلى تفسير سبب إندلاع جحيم الدّموية في البلاد، المتعلقة بفلسفة الإختلاف. فتصادم الإيديولوجيات إنتهى باغتيال الشّاعر المثقف – بإعتباره الفرد المُحتكم للعقل – كعتبة معيقة لابد من التّخلص منها. فرغم موقفه الحيادي الغالب تُجاه الأحداث المتنامية أطرافها على كلّ المستويات والصعد، لم يسلم من بطش الأيادي المتطاولة على حريات الآخرين.

فمشهد الرّواية الأخير يفسّر بجدارة علّة تدفق وإنهمار سيول الدّماء من جديد بعد مرور زمن الاستعمار، إثر تحوّل الجزائر لأرض الصراعات الإيديولوجية المأزومة.

***فاعلية الثّنائية التّضاديّة في الرّواية:**

تلخيصًا لما سبق نقول أنّ مظاهر الثنائية القائمة على سمة التّضاد تعدّدت وتنوّعت فروعها وأشكالها خلال صفحات الرّواية، وقد تجلت في تنويعات أخرى لا مجال لرصدها

وحصرها على أساس إكتفائنا بالأهم والأبرز في عملية إذكاء التّواصل التّسلسلي للأحداث والمواضيع المثارة داخلها.

غير أنّ الأكثر أهمية يتمحوّر في سؤال السببية المتجسّد في هدف إعتماد الرّوائي هذه الثنائية في رسم ملامح نصه وتفصيلاته الشّكلية والدّاخلية والخارجية.

فما هو الدّافع الأساسي من تفعيل هذه الثنائية في هذا النص بالذات؟. خاصة وأنّ ظهورها بائن القوة، شديد التأثير في معالم النّص، وواضح التّجلي عبر كلّ المستويات الآنف ذكرها.

إنّ الصّراعات الإيديولوجية الظاهرة في الرّواية قامت بطريقة ما بتضخيم التّضادات الدلالية التي حاولنا إبراز تقاسيمها الملمحية خلال المَراحل التي مرَّت بها هذه الدّراسة.

ذلك أنّ هذا التّنوع والتّعدُّد في تشكيل هذه الثُّنائية مردُّه هدف رئيسيٌ يتلخَّصُ في مطلب تقنيّ فنيّ، يتمثل في مسألة إيقاد فتيل الصّراع، وصولاً إلى أعلى درجات التّوتر، تعبيراً عن واقع مرير، له أسبابه ومضامينه ومُخلفاتٌ نفسيّة وإجتماعيّة وإقتصاديّة وسياسيّة، شكّلت في مجموعها مدونة واصفة لمرحلة تاريخيّة تتنّزل ضمن تاريخ الجزائر المعاصر.

فإستخدام الطاهر وطار لهذه التقنية الإجرائية التي تقابل بين الأشياء المتنافرة جاء "بغرض تعرية الواقع والكشف عن المؤامرة التي تحاك ضد الوطن"(36)، ليُبين إعتماده على بنية التَّضاد في الرواية عن وعيه بخطورة المأساة وما يترتب عليها لاحقًا(36).

وظهور الرّواية في سنة 1995 له أكثر من دلالة وإرتباط في بروزها بهذا الشّكل والمحتوى. فقد كتب الرواية:" في ظرف سياسي خاص، عرف أحداثًا سياسية مسارعة، تمخض عنها نشوب صراع عنيف بين النظام والتيارات السياسية المناوئة له، مما أدى بروز تحولات في البنية الإيديولوجية للمجتمع الجزائري"(38).

فالزّمن إذن، زمن صراع، والرّواية في صورتها النّهائية رواية صراع بأتم تفاصيلها وشروطها.

تعبر عن زمن تشظي وإختلاف...، زمن تصادم وإنحدار نحو اللامعقول...

زمن تضارب المصالح السّياسية والسّلطويّة في البلاد....

زمن الاتجاهات الإيديولوجية المتصارعة....

زمن المواجهات المُعلنة والخفيّة....

زمن المواجهات الدَّموية المجهول مسارها ونهايتها...

هوامش

1. ظهرت الرواية سنة 1995، وقد تزامن صدورها بروز وروايتين ناطق محتواهما بمعالم الصراع القائم في البلاد، تبنتا نفس التيمة المدروسة في رواية الشمعة والدهاليز، هما:- سيدة المقام للروائي واسيني الأعرج(دار الجمل- ألمانيا).

-نشيج الجراح للروائي الحفناوي زاغر(دار المعارف- تونس).

2. الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، موفم النشر والتوزيع، ط، الجزائر 2004،ص135

(**):هناك أعمال ودراسات كثيرة تناولت الرواية بالتحليل، نذكر منها:

- الأدبي والإيديولوجي في رواية التسعينات، روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا، أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي سعيدة، أفريل 2008.

- جابر عصفور: مواجهة الإرهاب، قراءات في الأدب العربي المعاصر، دار الفارابي، ط1، بيروت 2003.

- عبد الملك مرتاض: قراءة نقدية في رواية الشمعة والدهاليز، في مجلة العربي، تصدر عن وزارة الإعلام، دولة الكويت، ع431،جوان 1996.

- محمد محمود الخزعلي: دراسة في رواية الشمعة والدهاليز، مجلة تواصل، تصدر عن جامعة عنابة،ع14، جوان 2005.

- مخلوف عامر: أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، مجلة عالم الفكر المجلس الأعلى للثقافة والفنون، دولة الكويت، مج 28، سبتمبر 1999.

3. محمد ساري:المنهج السوسيونقدي، بين النظرية والتطبيق، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر،ع15، الجزائر 2001. ص21.

4. بيير زيما: النقد الاجتماعي، نحو علم إجتماع للنص الأدبي، تر:عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 1991، ص12.
5. مخلوف عامر: أثر الإرهاب في الكتابة الرّوائيّة، ص309.
6. الرّواية، ص11.
7. الرّواية، 102.
8. الرّواية، ص146.
9. الرّواية، ص 9.
10. كيسة ملاح: موضوعة العنف في الرّواية الجزائرية، التسعينات نموذجًا، مقاربة سوسيونقدية، مذكرة معدّة لنيل شهادة الماجستير إشراف الدكتور واسيني الأعرج، قسم اللغة العربية وآدابها،2007،ص76.
11. عبد القادر بوزيدة:فلسفة اللغة ة المبدأ الحواري عند باختين، مجلة اللغة والأدب،ع15، ص63.
12. الرواية:ص29.
13. الرواية:ص31.
14. الرواية:ص95.
15. الرواية:ص12.
16. الرواية:ص13.
17. كيّسة ملاح: موضوعة العنف في الرّواية الجزائرية، ص69.
18. الرواية:ص12.
19. الرواية:ص17.
20. الرواية:ص20.
21. الرواية:ص192.
22. الرواية:ص47.
23. الرّواية:ص124.
24. الرّواية:ص125.
25. الرّواية:ص46.
26. الرّواية:ص21.
27. الرّواية:ص24.
28. الرّواية:ص23.
29. عمار بلحسن: الأدب والإيديولوجيا: المؤسسة نوطنية للكتاب، دط، الجزائر1984، ص123.
30. الرّواية:ص195.
31. الرّواية:ص198.
32. الرّواية:ص199.
33. الرّواية:ص201.
34. الرّواية:ص203.
35. الرّواية:ص204.
36. شرف مزاري: أدب المحنة؛ في الرواية الجزائرية المعاصرة، (الأدبي والإيديولوجي في رواية التسعينات، روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجًا): أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، المركز الجامعي، سعيدة 2008، ص94.
37. المرجع نفسه، ص94.
38. المرجع نفسه: وذناني بو داود: الثابت الإيديولوجي في الكتابة الروائية عند الطاهر وطار،مقاربة في رواية الشمعة والدهاليز،ص155.

قائمة المصادر و المراجع:

1/:المصادر:

الطاهر وطار: الشّمعة والدهاليز، موفم للنشر والتوزيع، دط، الجزائر2004.

2/ المراجع:

1/ بيير زيما: النقد الاجتماعي، نحو علم إجتماع للنص الأدبي، تر:عايدة لطفي، مر:أمينة رشيد، سيّد البحراوي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1 ، القاهرة 1991.

2/ جابر عصفور: مواجهة الإرهاب، قراءات في الأدب العربي المعاصر، دار الفارابي، ط1، بيروت2003.

3/ عمار بلحسن: الأدب والإيديولوجيا، المؤسسة الوطنية الكتاب، دط، الجزائر 1984.

3/:المجلات والملتقيات:

1/:أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، (الأدبي والإيديولوجي في رواية التسعينات، روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجًا)، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي بسعيدة، أفريل 2008.

2/: عبد القادر بوزيدة: فلسفة اللغة والمبدأ الحواري عند باختين، مجلة اللغة والأدب،ع15، الجزائر 2001.

3/: محمد ساري: المنهج السوسيونقدي، بين النظرية والتطبيق،مجلة اللغة الأدب، ع15، الجزائر2001.

4/: محمد محمود الخزعلي: دراسة في رواية الشمعة والدهاليز، مجلة تواصل تصدر عن جامعة عنابة ع14، الجزائر 2005.

5/: مخلوف عامر: أثر الإرهاب في الكتابة الرّوائية، مجلة عالم الفكر، المجلس الأعلى للثقافة والفنون دولة الكويت، مج28، الكويت 1999.

4/:الرسائل:

1/: كيّسة ملاح: موضوعة العنف في الرّواية الجزائرية، التسعينات نموذجًا، مقاربة سوسيونقدية، مذكرة معدّة لنيل شهادة الماجستير، إشراف الدكتور واسيني الأعرج، قسم اللغة العربية وآدابها،الجزائر 2007.

نافذة عربية

الأدب العراقي بعد الإحتلال
إطلالة وملاحظات

عبد الرحمان مجيد الربيعي

1- ارتأيت أن يكون عنوان ورقتي هذه عن الأدب العراقي بعد "الاحتلال" والاختيار مقصودا فعندما أقول "تحت الاحتلال" سيقتصر حديثي على أدب الداخل العراقي حيث يرزح الأدباء شأنهم شان أبناء الشعب العراقي تحت احتلال نعجز عن وصفه رغم كوننا من أهل القلم وبضاعتنا الوحيدة الكلمات.

"بعد الاحتلال" سيجعل حديثي أرحب وأوسع، ولكن قبل هذا لا بد من تقديم به ألج هذا الاكتظاظ من الكتابات المنشورة في الصحف أو المجلات أو بين دفتي كتاب.

وأقول إن الأدباء العراقيين عرفوا المنفى في كل المراحل السياسية التي مرّ بها الوطن، عرفه الجواهري والبياتي والسياب وسعدي يوسف وغائب طعمة فرمان وذو النون أيوب في الفترة الملكية.

ثم عاد المنفيون بعد ثورة 14تموز1958 ولكن تبدأ رحلة نفي ولجوء أخرى. وازدادت الهجرة بعد فشل تجربة الأئتلاف بين حزب البعث الحاكم منذ عام1968 والحزب الشيوعي.

وقد غادر عدد كبير من الشيوعيين مع أسرهم في أواسط سبعينات القرن الماضي إلى البلدان الاشتراكية وإلى بعض البلدان العربية مثل اليمن الديموقراطية قبل قيام الوحدة اليمنية. كما ذهب عدد من الأساتذة إلى الجزائر بشكل خاص ومن ثم إلى ليبيا.

وكان سقوط الإتحاد السوفياتي إيذانا بتغيير المنافي، ومع هذا التغيير حصلت مغادرة للمنطلقات الفكرية والحزبية والبعض استبدل المظلة السوفييتية بالمظلة الأمريكية، ولم يستغرب أحد نتيجة لهذا أن يعود الحزب الشيوعي العراقي بقيادته وكثير من قواعده إلى العراق بعد احتلاله، ومع مجموعة الأحزاب والتشكيلات الطائفية والعنصرية التي عادت مع الاحتلال الذي سلمها الحكم، كما لم نستغرب نتيجة لهذا الانحدار أن يدخل الأمين العام للحزب الشيوعي العراقي مجلس الحكم الذي شكله الحاكم المدني الأمريكي بريمر لا بصفته السياسية الحزبية بل بصفته الطائفية.

وقد خسر العراق هذا الحزب الذي كان ذات يوم يحرك الشارع العراقي من الشمال إلى الجنوب، وقد استطاع أن يكسب أكبر الأسماء في الأدب العراقي كأعضاء منتمين وكأصدقاء.

2- هذا موضوع أردت أن أتوقف عنده وقفة قصيرة دون أن أطيل الوقوف مع العلم أن القيادات والقواعد الوطنية للحزب الشيوعي رفضت سلوك الأمين العام ومن معه، ومن يتابع الشأن العراقي سيجد مؤلفات عديدة تدين هؤلاء القادة عدا الكتابات التي تنشر في الصحف وعلى مواقع الانترنيت وهناك حزب شيوعي عراقي أصيل معارض هو جزء من الحركة الوطنية العراقية المقاومة للاحتلال وقد شكل معها جبهة تعمل على طرد الاحتلال ومن جاء بهم.

لقد حاول الاحتلال عن طريق الحكام الجدد أن يكسب من استطاع كسبهم من الأدباء، وتشكل إتحاد أدباء جديد شغل مبنى إتحاد الأدباء، الذي غادره معظم أعضائه البارزين إما إلى المنفى أو السجن أو الصمت، وقرأت مرة قولا لأحد أعضاء المكتب التنفيذي للاتحاد المطاح به جاء فيه: أنه عند متابعته لبرنامج تلفزي حول نشاط معين لهذا الإتحاد اكتشف أن الأدباء - خاصة الشبان - الذين رآهم يتصدرون الفعاليات كانوا من رواد الإتحاد أو أعضائه الذين زحفوا من المقاعد الخلفية إلى المقاعد الأمامية، هكذا عملية زحف ليس إلا رغم أن في الإتحاد الجديد أسماء لها موقعها

أمثال الناقد فاضل تامر رئيس الإتحاد والفريد سمعان الأمين العام. وهما من "حصّة" الحزب الشيوعي مثلا.

لكن هذا التشكيل الجديد لم يحظ باعتراف إتحاد الكتاب العرب ليشغل كرسي العراق في الأمانة العامة والسبب رفضه إدانة احتلال العراق. والأمين العام لإتحاد الكتاب العرب وقيادة الأمانة العامة مصرون على هذا الشرط لكي يعترف بهم حصل هذا في مؤتمر الجزائر ومن ثم مؤتمر مصر وأخيرا مؤتمر سوريا.

الشرط هو الشرط والرفض هو الرفض.

ولنا أن نتساءل: هل أدباء العراق، أو قيادة إتحادهم تعترف بالاحتلال؟ أم أنه الخوف من اتخاذ موقف كهذا؟ وإن كانت المسألة خوفا فالمطلوب أن يستقيلوا وأن لا يتشبثوا بمواقعهم التي لم يعترف بها عربيا.

والمؤلم أن هناك شحنة من العدوانية بدأنا نقرؤها في كتابات بعض الأدباء الشبان، حتى إن احدهم لم يتوان عن مخاطبة الأدباء العرب الذين رفضوا انضمام الاتحاد الحالي بـــ(يا أعداءنا الأدب العرب). وهذه مسألة مؤلمة مهما كانت مكانة أو قيمة مطلقها. فالأدباء العرب ليسوا أعداء للأدباء العراقيين، لكنهم متضامنون معهم في محنة وطنهم وما جرى له منذ احتلاله. فالعراق هو بلد عربي وأدباؤه أدباء عرب، والاحتلال جرح الجميع النازف.

ويبدو أن هناك تماشيا مع ما يجري بين الحكام وقيادة الإتحاد، وقد تمثّل هذا في أن أكبر وسام يمنحه الإتحاد قدّم إلى إبراهيم الجعفري عندما كان رئيسا للوزراء وكانت الطائفية في أوجها وثمارها رؤوس مقطوعة ترمى في مكبّات النفايات وجثث مجهولة ملقاة في الشوارع !فلماذا منح له الوسام؟ ومقابل ماذا؟

3- بعد الاحتلال كان هناك تركيز واضح على كسب الأدباء سواء من هم في الداخل بشكل خاص أو من هم في الخارج وإغرائهم بالعودة إلى الوطن.

وبدأنا نقرأ ونشاهد في الفضائيات المتكاثرة حماسا من قبل البعض وجلهم من ناشئة الأدب إذ خاصة وهم يتحدثون وليس بينهم أسماء مكرسة معروفة وأحاديثهم حول الانفتاح الثقافي والصحف والمجلات العديدة التي بدأت تصدر، ولكن أية صحف ومن هم قراؤها أو كتابها، وكم نسخة تبيع كل منها، ومن المؤكد جدا أن لا أحد يشتري هذه الصحف ولولا الدعم الذي تحصل عليه من قبل الاحتلال لما تسنى لها أن تصدر ناهيك عن مكافآت الكتاب التي تدفع لهم بسخاء .

وعندما يتابع المعني الصفحات الثقافية لبعض الجرائد التي تصدر في الداخل من خلال مثالي يوميتي (المدى) و(الصباح)سنجد هناك كتابات ومتابعات ونصوصا شعرية وقصصية وتراجم يساهم فيها أدباء عراقيون بعضهم يقيم في الخارج (خاصة في المدى)، وهذه الكتابات تناقش كل شيء، وتتحدث عن جل الإصدارات وعن المشاغل إلا الاحتلال، فهو المسكوت عنه وكأنه لا يوجد، وكأن العراق لا مشاكل فيه لا في الطاقة ولا الماء ولا الأوبئة ولا الرؤوس المقطوعة التي دنست طهارة النهرين المقدسين دجلة والفرات.

وإذا كان اتحاد الأدباء وأنا أتابع شخصيا برنامجا أسبوعيا عنوانه "أبواب" من قناة الحرّة الأمريكية وهو عن النشاط الثقافي في بغداد أجد أن الوجوه نفسها تتكرر في الفعاليات وفي المقابلات وهي وجوه أدباء شباب أغواهم النشر والظهور المتلفز، حتى جمهور الحاضرين من النادر أن تتبدل وجوهه.

ولما كانت كل التجمعات الثقافية تحصل على دعم كبير باعتبارها منظمات مجتمع مدني ! هكذا وجدنا أن تجمعا مركزه عمان دعي لحضور جلسة الإعلان عنه عدد كبير من أدباء الداخل والخارج بعد جلسات تحضيرية دعيت لها شخصيا واعتذرت بعد أن طلبت من المسؤول عن الدعوات أن يعدد لي الأسماء المدعوة فوجدت أنها الأسماء التي تشكل الواجهة الثقافية للاحتلال وأحزاب الطوائف التي تتحمل مسؤولية تدمير البلد. ولا يمكن محاورة أناس أخذوا أماكنهم وتمترسوا فيها.

وقد أثار تشكيل هذا التجمع حفيظة جهات وأشخاص وكتبوا عنه، ولكن الضجّة انتهت كما انتهى التجمع نفسه إلى الصمت. ولا ندري إن كان موجودا أم لا؟

كما اجتمع بعد ذلك عدد من أدباء الداخل والمهجر في دمشق وشكلوا فرعا لنادي القلم الدولي. وكأنهم به يعوّضون عن رفض اتحاد الأدباء العرب قبولهم في عضويته، وهذا

التفسير ليس استنتاجي الشخصي بل هو استنتاج من دعوا أو من تابعوا عملية تشكيل هذا الفرع وكما هو الشأن مع مؤتمر عمان ظهرت كتابات تهاجم وتشكك في تشكيل هذا الفرع وخاصة مصادر دعمه مالياً ومن وراءه، وقد قرأنا ردا من الشاعرة العراقية المقيمة في المانيا والتي كانت المحركة للفكرة نشرته في إحدى صحف الداخل العراقي وبعض الصحف الخليجية تدافع فيه عن نفسها من التهم التي كيلت لها.

وتزامنا مع هذه الحركية في إعلان تشكيلات ثقافية تم الإعلان عن تجمع تحت عنوان تجمع مثقفي بغداد.

وبعد رحيل الشاعرة العراقية الكبيرة نازك الملائكة تشكل منتدى باسمها " منتدى نازك الملائكة" وهو منتدى تديره أديبات شابات.رغم أن الملائكة التي توفيت في القاهرة رفضت بشدة العرض الذي قدمته لها الحكومة بتكفل نفقات علاجها.

وربما كانت هناك مجموعات وتشكيلات ثقافية أخرى لم تصلني أخبارها.

ولا أريد هنا أن أتهم أحدا أو أشكك بالنوايا، ولكن من الواضح أن هناك توجها معارضا لكل هذا من قبل الكثيرين ومن أدباء يقيمون داخل العراق ولكنهم يقاطعون فعاليات هذه التجمعات أو الانخراط فيها.

وقد ذكر مرارا أن كل هذه التجمعات تنال الدعم بصفتها منظمات مجتمع مدني.

4- كنا مجموعة من الأدباء بعيدين عن العراق منذ سنوات طويلة، ومحدثكم غادره عام 1989 وأقام في تونس ومازال فيها حتى يوم الله هذا.

وكانت لنا مواقفنا المتفاوتة من النظام المطاح به، وهي مواقف تلتقي في كونها معارضة له. بعضنا انخرط في تجمعات وأحزاب عملت على إسقاط النظام.

وكنت أحد الذين عارضوا النظام ولكن دون الانتماء لأي من الأحزاب المعارضة فقد علمتني التجربة ومعايشة الأحداث العراقية منذ إسقاط النظام الملكي وحتى اليوم أن أكون حذرا أتطلع بعيني زرقاء اليمامة لما وراء الأشجار القادمة وفقا للرواية العربية المعروفة وكنت أعرف إلى أي مآل ستمضي الأحداث خاصة بعد اجتماعات لندن ومصيف صلاح الدين . وما كانت تكتبه صحف هذه التجمعات خاصة "المؤتمر" التي كانت تصدر أسبوعيا من لندن.

لقد عارضت النظام ولم أعارض الوطن. وخشيت من أن يتحول الانتماء الوطني إلى انتماء طائفي أو عرقي وهذا ما حصل بعد الاحتلال.

لقد استحوذ العماء الطائفي على الناس الذين جرى شحنهم بالشعارات. وقد رأينا من شاشات الفضائيات أفواج البسطاء الزاحفين على أقدامهم قاطعين مئات الكيلومترات وهم يرفعون الرايات السوداء باتجاه المراقد المقدسة في كربلاء والنجف. وكانوا يمرون بدبابات وسيارات الهمر التابعة للاحتلال دون أن يأبهوا لها، وكأنها لم تحتل بلدهم. وتسقط أركان دولة حديثة قائمة منذ عام 1921 سنة نشوء المملكة العراقية.

كان هؤلاء البسطاء الزاحفون لا يرون إلا ما في رؤوسهم. يرون المبتغى وهو الوصول إلى المراقد المقدسة وأداء الشعائر الدينية المعروفة فيها.

وقد نشرت مقالة في جريدة "القدس العربي" الصادرة من لندن تحت عنوان "العراق: أية ثقافة تولد من رحم مشبوه " وهي واحدة من سلسلة مقالات كتبتها حول الوضع الثقافي في العراق المحتل ومما قلته فيها: (بعد خمس سنوات من الاحتلال وهذا الكم الذي لا يحصى من الصحف والمجلات والفضائيات لا نستطيع الحديث عن أدب عراقي وطني ولا ثقافة وطنية عراقية لأن كل ما يجري هناك تخريب لثقافة وطنية أصيلة.

وحتى تذكر الرموز والحديث عنهم أو الاحتفاء بهم فإنه لا يقنع أحدا. وهو بشكل أو آخر اعتداء على البياتي والملائكة والبريكان والجواهري وبلند الحيدري.

ولو كان هؤلاء أحياء لما كانوا إلا منفيين ومغتربين رافضين للاحتلال وكل من جاء بهم) وقلت في الموضوع نفسه: (إن الثقافة الوطنية العراقية الأصيلة بعيدة كل البعد عن ثقافة الطوائف وفتاوى المعممين والمتنكرين لوحدة الوطن)

ومن يتابع ما يجري في العراق سيسمع بأسماء تنظيمات وتجمعات سياسية لا حصر

نها. لها صحفها ومحطاتها الفضائية لها وجوهها الأدبية.

وجّل هذه التنظيمات ميليشياتها وأصبح قطع رأس إنسان مثل انتزاع نبتة بسيطة من أرضها.

سادية عجيبة لا عهد للعراقيين بها حتى في أسوأ محطات الصراع السياسي مثل ما حصل بعد ثورة تموز 1958 أو الانقلاب على حكم الزعيم عبد الكريم قاسم عام 1963 وبدأت تخبوا المصطلحات الجديدة التي شاعت مع الاحتلال مثل(التحرير) اذ يترتب عليه تساؤل هو تحرير من؟ وممن؟ وتم تعويضه بـــ(السقوط) أو إلى المزيد من الإيضاح(سقوط الصنم) ومعها مرادفات مثل (المقابرالجماعية) التي أتهم بها النظام المطاح به تجاه مواطني الجنوب الذين انتفضوا بعد عودة الجيش المنسحب من الكويت وسميت بالانتفاضة الشعبانية نسبة لشهر شعبان ووضع لها النظام وقتها مصطلحا مقابلا هو(صفحة الغدر والخيانة) ومع هذه المصطلحات تجدد استعمال الدكتاتور أو الجنرال والمعني هو الرئيس المطاح به أمريكيا.

وأذكر هنا أن شاعرا عراقيا زار تونس أخيرا وقرأ قصائد تكرر فيها اسم الجنرال أكثر من مرة فما كان من أحد شعراء البلد الحاضرين إلا أن قال له: فهمنا حكاية الجنرال ولكن ماذا عن العراق المحتل ماذا عن الحكام العملاء الذين جاء بهم معه، فسكت الشاعر، وبهتت مصطلحات تأججت إذ بدت عاجزة أمام المشاهد الدرامية التي راح ضحيتها مليون ونصف عراقي بريء منذ التاسع من أبريل عام 2003 حتى اليوم.

أقول هذا وأنا كمثقف ملتزم أدين بقوة ما حصل في العراق قبل الاحتلال وبعده فكرامة الإنسان وحريته مقدستان، ولكن الغرب نفسه لم يتعامل لا بأخلاقية ولا إنسانية مع الشعب العراقي فحاصره على مدى اثني عشر عاما حصارا مميتا. ولم ينفطر قلب هذا الغرب لجثث الأطفال الذين يموتون بالجملة نتيجة نقص الغذاء والدواء واللقاحات انسياقا وراء كذبة عريضة ماحقة هي أسلحة الدمار الشامل. وهي ذريعة لم تذكر بعد أن تم احتلال البلد في فرصنة لا شبيه لها في التاريخ كما أن خيال الأدباء لم يصل الى تصورها بهذا الشكل حيث حرم الوطنيون العراقيون من شرف تغيير نظام بلدهم بأنفسهم مع الاحتفاظ بهيكلية الدولة التي لم تقترب منها كل الانقلابات والمتغيرات التي حصلت في العراق.

بعد الاحتلال عاد أدباء ومثقفون عراقيون من بلدان النفي والنأي التي أقاموا فيها. ولكنهم سرعان ما فروا بعد أن رأوا ما رأوا ومن ارتأى البقاء وكلف مهمة رسمية دفع حياته ثمنا مثل كامل شياع مستشار وزارة الثقافة المحسوب على الحزب الشيوعي.

وبالمقابل استقبلت بلدان الجوار العراقي مثل سوريا و الأردن إضافة إلى مصر و الإمارات وبلدان أوروبية إضافة إلى كندا واستراليا ألوف العراقيين حتى يخال المرء أننا تحولنا إلى شعب من اللاجئين عندما نعرف أن سوريا وحدها تضم مليوني عراقي زاحموا حتى الأشقاء الفلسطينيين في سكن مخيم اليرموك بدمشق وأصبحت لهم فيه مطاعمهم ومخابزهم ومحلاتهم .

هذا عدا عملية النزوح في الداخل التي فرضتها الصراعات الطائفية والعرقية في بلد تآخى فيه الناس على مدى عصور وكان أبناؤه سعداء بالفسيفساء التي يتشكل منها بلدهم فهي في عرفهم إثراء وقوة.

عندما تسأل عن أي اسم من الأسماء الكبيرة سيأتيك الجواب بأنه في عمان أو دمشق أو القاهرة أو الإمارات أو إحدى مدن بلدان اسكندنافيا.

ومن بقي لاذ بصمته وإن كتب فإنه ينشر ما يكتبه خارج العراق يرسله غالبا عن طريق الايميل. أذكر هنا حالة سامي مهدي وهو أحد أكبر شعراء العراق الذي نشر عددا هاما من القصائد في مجلة الآداب وجريدة القدس العربي كما نشر عدة دواوين في القاهرة وعمان وبيروت وبيت الشعر الفلسطيني وكلها عن صليل الجرح العراقي.

ولم يقترب أحد من الأدباء الذين غادروا خاصة في سنوات الحصار من نار الداخل وبقوا بعيدين ولكن قلوبهم على وطنهم. أذكر هنا الشاعر علي جعفر العلاق والروائي برهان الخطيب والروائي محمود سعيد والباحث علي

القاسمي والناقد حاتم الصكر الذي اختطف ولده الشاب وضاع خبره وهوالشيء نفسه الذي حصل للشاعر خزعل الماجدي الذي اختطف ولده وضاع خبره أيضا فغادر ليقيم في السويد. أسماء كثيرة وليعذرني من لم أذكرهم .

هنا أقول أنني كنت ضد الاحتلال وضد المشروع السياسي الذي جاء به ولذا اعتذرت عن العروض التي جاءتني للعودة وكان أول حديث معلن لي في تليفزيون الجزيرة قلت فيه معللاعدم عودتي بأنني لا أطيق أن أرى شوارع بغداد أو الناصرية أو أي مدينة عراقية أخرى ودبابات الاحتلال وناقلات جنده تدنسها.

وأضرب هنا مثالين لشاعرين كبيرين تعرفونهما أولهما الشاعر سعدي يوسف الذي كان خصما صعبا للنظام المطاح به وقد وصل به الحال حدّ نشر قصيدة يقايض فيها رئيس وزراء بريطانيا توني بلير بأن يعطيه عشرين مليون عراقي مقابل أن يأخذ صدام حسين هكذا رغم أن العشرين مليون هؤلاء ليسوا طوع يديه ليسلمهم ولكنه قالها وأخذه عليها حتى محبوه وأصدقاؤه لكن سعدي نفسه وقف بمسؤولية الشاعر الملتزم والأمين بوجه الاحتلال وما زال يصليه بنار قصائده وهاجم رموز النظام الحاكم وقصائده معروفة سواء في موقعه الالكتروني أو في صفحات جريدة القدس العربي وموقع كيكا الالكتروني.

والمثال الثاني هو أن الشاعر المعروف مظفر النواب كان متحمسا للانتخابات التي جرت في ظل الاحتلال، وظهر في أحد الفضائيات العراقية أمام مبنى السفارة العراقية في دمشق وهو يدعو العراقيين للانتخاب قائلا: إن العرب لم يعرفوا العراقيين.

ولكنه لم يعد للعراق وظل في دمشق ومع هذا لم يكتب عن الذي جرى من ويلات.

وعلى نقيضه شعراء كبار آخرون أمثال عبد الرزاق عبد الواحد المقيم بدمشق وحميد سعيد المقيم في عمان الذي أصدر أكثر من ديوان هناك، أحدها (مشهد مختلف) الذي يقول فيه:

(رمد ورماد
رمد ورماد
رمد
ورماد
هو حال البلاد)

وحيث أصبح الناس يقتلون بجريرة أسمائهم فهي تحيل على طوائفهم وأديانهم ويقول عن هذا:

(أبله
هو الشاعر في مدن يقتل الناس فيها بجريرة أسمائهم
فلمن يكتب الشعر؟
لا وقت عندي لتغيير اسمي
ولا القلب يسعفني لأخاطب أصحابي الشعراء بأسماء أخرى هل أسمي سعدي بن يوسف أو أسمي سامي بن مهدي بغير أسميهما؟ !)

وتماشيا مع المناخ الطائفي الذي عسكر في البلد أصابني الرعب عندما تابعت برنامجا ثقافيا من إحدى الفضائيات العراقية المتناسلة وظهر شاعر شاب وهو يقرأ قصيدته بتنغيم حسيني، عرفناه لدى من يسميهم العراقيون (الروادید) الذين يقرؤون بأصواتهم الشجية سيرة الحسين بن علي واستشهاده في موقعة الطف بكربلاء وكان هذا الفتى يضبط الإيقاع باللطم الناعم بإحدى يديه على صدره.

نعم أصابني المشهد بالرعب، وتساءلت: كيف جرى هذا؟

5- يبدو أن الشعر هو الأعلى صوتا خلال المنعطفات الكبيرة في تاريخ الشعوب وثوراتها، نتذكر الثورة الجزائرية بلد المليون ونصف شهيد، وما كتبه شعراؤها أو الشعراء العرب تضامنا معها وإكبارا لها.

والثورة الفلسطينية كانت ومازالت أغنية الشعراء أبناء الأرض أو أشقائهم من الشعراء العرب الذين نسجوا لثورتي الجزائر وفلسطين ملاحم باقية، يكفي مثالا الحزن الشامل الذي شمل الأرض العربية برحيل الشاعر الرمز محمود درويش والشعراء العراقيون يسمعون اليوم صوت وطنهم المحتل ويرفدوا ديوانهم المقاوم بقصائدهم.

ورغم كل المآخذ التي سقناها بشأن شعراء فقدوا بوصلتهم وانساقوا وراء الطائفي بديلا عن الوطني وأصبحت الخيانة والعمالة للأجنبي وجهة نظر لا جريمة كارثية تستحق أقسى العقوبات ، أقول ما يقوله المثل السكرة مضت وجاءت الفكرة كما يقول المثل وصحا الكثيرون

من غيّهم وأحسوا بألم الوطن ومرارة الإذعان للمحتل والدخيل.

قبل أيام وضمن متابعاتي لما يجري هناك مع أصدقاء قريبين من صليل الجراح تهاتفت مع صديق شاعر يقيم في عمان وقال لي: صدقني إن متغيرات كثيرة تحصل وأنا متفائل من أدباء وشعراء قادمين بغضب ووطنية عالية وفي هذا دليل على أن العراق سيتجاوز محنته.

وتذكرت مقطعاً من قصيدة للشاعر العراقي علي جعفر العلاق عنوانها " لي بلاد أحبها وهي تنأى"

يقول فيه عن هذه البلاد:

(حجبتها الحروب

أدنو

فتمضي مثلما الغيم

كم غسلت حصاها بالشذا والدموع

كم تركتني لذئاب التاريخ

تفتضّ روحي

قسوة كم أحبها

وجمال يتحدى الحراب:

حتام أدنو فتجافي

أكلما جئت

غابت)

ولكن للسائل أن يسأل: وهل هناك أعمال أدبية غير الشعر فأقول: إنها قليلة وخاصة في الرواية لأنها تحتاج إلى زمن، والرواية الأهم هي التي سيكتبها من عاشوا في المحرقة، من اشتعلت النار في أجسادهم.

أذكر مثالا أن الحرب العراقية الإيرانية التي دامت ثماني سنوات هي موضوع روايتي الجديدة "نحيب الرافدين" التي أنتظر صدورها عن دار الآداب.

فكيف بحريق نحن مازلنا نصطلي فيه، وقد قرأت أخيرا رواية بعنوان "حليب المارينز" للصديق عواد علي وهو باحث وناقد مسرحي وقد سميت تجربته هذه برواية ما بعد الاحتلال.

كما صدرت رواية للكاتبة والصحفية العراقية المقيمة بباريس انعام كجمجي في عنوانها "الحفيدة الأمريكية" تنتمي هي الأخرى لروايات ما بعد الاحتلال. وقد قدمت عرضا للرواية الاولى في جريدة "القدس العربي"

لكن بعض الأدباء العراقيين الذين دخلوا إلى بلدهم بعد الإطاحة بنظام الحكم الذي كانوا يعارضونه يروا أسرهم وأصدقاءهم، ولكنهم لم يستطيعوا تقبل ما يجري فآثروا المغادرة ثانية كتب البعض منهم مقالات مثل الشاعر الراحل كمال سبتي الذي تساءل في أحدها:ماذا أفعل وأنا ابن الناصرية الجنوبية وزوج شقيقتي من الفلوجة؟ ومثل الشاعر صلاح حسن المقيم بهولندا الذي كتب كتابا كاملا عن زيارته هذه وعنوان كتابه "قربان التاريخ" الذي وجدت فيه عند قراءتي له "شهادة حية عن دمار العراق" وهكذا عنونت قراءتي له المنشورة في جريدة الشروق التونسية.

لكن كتّاب التعليقات والتحليلات السياسية هم الأغزر عطاء إذ أن طبيعة كتاباتهم تتيح لهم المتابعة اليومية أكثر من غيرهم. وعدد الكتّاب في هذا المجال كبير وكبير جدا وليسوا كلهم من العراقيين بل ومن أشقائهم العرب .

وهؤلاء لا يكتفون بالنشر في الصحف والمجلات فقط بل وبالمواقع الالكترونية الكثيرة ويظهرون في الفضائيات كلما أتيحت لهم الفرصة.

وأعتقد ونحن في لجة المحنة أن أجمل ما يكتبه أي منا الآن وقبل كل شيء هو رفضه للاحتلال وهذا ما وقفت عنده عندما رثيت صديقي وابن جيلي الشاعر سركون بولص واعتبرت أن أجمل قصائده التي أبقاها لنا هي رفضه لاحتلال بلده من قبل أمريكا وأعوانها دون أن ننسى انه كان يحمل الجنسية الأمريكية منذ سنوات الثمانينات.

نعم كان الرفض أجمل قصائده وهو أجمل ما نكتبه اليوم وسنكتبه غدا حتى يعود لنا وطننا المختطف.

قراءة في أشكال التعبير الشعري عند إيموهاغ

(نصوص مترجمة من الشعر التارقي)



مولود فرتوني

ذكرالفنون المرتبطة بالشعر التارقي قصيدة إسوضاص (الهدهدة) قصيدة إصوضاس هي القصيدة التي تنشؤها عادة الأم من أجل تنويم طفلها ،ويمكن أن تكون هي من ألفها أو أنها قصيدة تراثية تصرفت فيها حسب ما يقتضي الحال ،وقصيدة إسوضاص هي قطعة شعرية قصيرة تقوم الأم بترديدها إلى أن ينام الطفل وترافقها أصوات للمناغاة، وهناك الكثير منها قد حفظه لنا التراث التارقي وأخترت أشهر وأسهل قطعة متداولة على الألسنة وضنتها بحثي هذا

القطعة المختارة:[1]

بللولبا.... بللولبا

أبراضين يرا إيضص

تمراولت أويد إيضص

بللولبا.... بللولبا

وانَّم يطس.... واني يوقي

بللولبا... بللولبا

تعريب القطعة المختارة:

بللولبا.... بللولبا[2]

صغيري يريد النوم

والأرنبة(أنثى الأرنب) تجلب النوم

بللولبا... بللولبا

صغيرك نام... وصغيري أبى

بللولبا... بللولبا

شرح المقطع: ما يلاحظ على هذا المقطع أنه بسيط بدأ بمقطع صوتي تردده الأمهات لأجل تنويم الطفل وقد ربط المقطع بالأرنب، وذلك يعود لكون الثقافة التارقية تحتفظ للأرنب بمكانة خاصة في التراث المحكي على لسان الحيوانات وما هو معروف عنه (الأرنب أقصد) أنه قليل النوم لذلك المقطع قال الأرنب تجلب النوم وقد تشرح في بالأرنب تأخذ النوم، ونجد الأم في حنوها لتنوم ابنها تخاطب الأرنب وتقول لها صغيرك نام وصغيري أبى، ولكأنَّها تقول لها هذا ليس عدلا، لذلك عليك أن تجلبي النوم وهي صفة نجده في هذه المقاطع فهي تخاطب الحيوانات بصدق .

قصيدة تيندي تدخل في باب الفخر

نرهى إمانين

كَلاَ أَتـَّـلِيغْ نرهى إِمانين

كَانَغْ إِقْبَاسْ يَارِقـَّـانِيـنْ

توْلِيولَغْ اَتبـِـشـَانيـنْ

تالَيَضْ ثنهي أَدَنَّغْ تـَـانِينْ

تعريب المقطع: نرهى إمانين

كنت أعرف بحب نفسي

أعـــدل نياط جمـلي

مفتخرا بشعري الطـويل

وكل فتاة أراها أقول أنها ملكي

هذا المقطع يتحدث عن حالة تارقي يتفخر بنفسه ويعتد بها، وهو لما يعدل نياط جمله، مفتخرا بشعره الطويل وكل فتاة يراها يقول أنها م لك. والقصيدة للشاعر أفني أق أكلي تعود إلى الخمسينات أو الستينات، وهوشاعر

---

[1] - القطعة المختارة من التراث التارقي مصدر شفوي من حي أنكوف

[2] - لفظة ترافق المقطع وليس لها شرح معروف

عاش مختلف تغريبات مجتمع ايموهاغ وقال كل مراحل التوارق وتنقلاتهم وأغلبية سكانها من التوارق .

باب الذم: شاعربرج باجي مختار [3]

نْشْشَشْرَايْتَتْ تَامْغَارتْ تَغْلَاتْ

1. نْشْشَشْرَايْتَتْ تَامْغَارتْ تَغْلَاتْ
2. أَنْ تَتْجَاهَلتْ لشَتْ تَخَلَاتْ
3. وَرثهَا الدين الخط تَقَــلَايتْ
4. وَرْهَاسْ تغْرْد الله تَكَشَــارْتْ
5. أَوَا يَتَّــا غَــرَدْ تَنَكَــارْتْ
6. وَرَتْرَهَـــــالخير الشرتُوَّايتْ
7. إهِيتْ مُنْكَرْ دَلمُنكَــــارَاتْ
8. (....)[4]أغـــرَمْ تَشْرَافتْ
9. تَاقْ الــزوال دِدِي تَنشَايتْ
10. أتَسْـــوَاضَدْ غَـــرَدْ تناهيت

تعريب القصيدة:

1. –تركناها لعجوز شمطاء
2. جاهلة وبشعة وعاصية
3. –لا تحب الدين
4. ولا تحب من يذكرها اسم الله
5. – وما يقول سبحانه كله تنكره
6. لا تحب الخير، والشر تفعله
7. –ذات منكر ومناكر
8. ..... وتذهب على غير هدى
9. – لا تعرف للقيلولة طريقا
10. وكل ما نظرتَ إليه، هي قد رأته

هذه القصيدة تظهر لنا كيف يربط التارقي العصيان والجهل والبشاعة بالعجوز، ذلك أنه يقول أنها أول من يركبه الشيطان، وذكر من صفاتها أنها لا تحب أي شيء يذكرها بالله كما لا تحب دين الله بل وتنكره ، ومن هذه الأوصاف وغيرها يريد التارقي التنديد بأخلاق هذه العجوز والإشارة إليها على أنها أخلاق مرفوضة، وهو ما يدخل في باب الذم عند التوارق، وتعتبر هذه الصفة في الشاعر التارقي (صفة الذم) من أكثر التي تجعله مهاب من التوارق لأنه لا يمكنه أن يرى أخلاقا كهذه ويغض الطرف عنها.

قصائد إظلان أي مقطوعات شعرية

وهي مقطفات مأخوذة من قصائد عادية ثم تكيف حسب ما يقتضيه الغناء سواء كان غناء إيقاعي أو يؤدى كما يؤدى إسوات أو الجاقمي[5]

قصيدة إسوات: وهي موشح شعري يرافق رقصة شعبية عند التوارق تمارس في منطقة تمنغست وإقليم تمسنا نيجر وبمالي وكذلك منطقة أجر

1–تَرْغَى أَقدِلِسِيتْ دَالَاتْ تَنْتَمْ
2–تَرِيْدْ لَــنْ وَاتْ دَسْ قَمْقَمْ
3–أَسْقَا تَاكَّظتْ نَسْوَلْ لَمَلَمْ
4–إنْ تَشْبَكـــا تَالَقْ تَنْتَمْ
5–سِيلْــكَامْ بِيبِي يَغْبَارْ تَرْغَمْ
6–شَقَــرِينْ يُوسِينْ يَسِيلْنَكَمْ

تعريب المقطع:

1 – إشتعلت حرارة الضحى وصعبت
2 – وزهو التيندي قائم تتندي(دس قمقم)
3 –عصرا أخطنا بجمالنا
4 –وتتشبكا ظرفها كامل وجلي
5 –يتبعها بيبي يركب جملا جميلا
6 –طويل وجاء مرادفا

قصيدة الجاقمي:[6]

1. إِيديَانْ إِيدُوهَنَا
2. أَبَقّيْ وَانْ تِلِيمْسِي
3. إِيتَاقَنْ تِوشِيوشَا

[3] - أفني أق أكلي المعروف بفنيا شاعر تارقي يتواجد بمنطقة برج باجي مختاربولاية أدرار

[4] – في موضع الفراغ يوجد كلمة غير واضحة أثناء تفريغ الشريط

[5] - ما يلاحظ أن اسم الجاقمي وتازنغاريت متداول في الأهقار لهذه الرقصة نفسها- أما تاهيقالت فهي رقصة العزوبية في الأصل تهدف للجمع بين العزاب ليسنى للعريس اختيار عروسه والعكس صحيح مصدر شفوي من منطقة تازروك

[6] مصدر شفوي من منطقة تازروك كلمة جاقمي تطلق على تازنغاريت والتي جاءت من أزنغري أي الصوت الصادر من الحنجرة ،ولا تعرف كلمة جاقمي بمنطقة غير تمنغست وهي من غريب اللغة التارقية

4. مُحَمَّدْ وَانْ كِيلاً غَلاَ
5. إِيسَارَّي يَكا أَقْلاَ
6. إِلىَ أَيَسْ إِلىَ أَغْبْ
7. إِيدِيَانْ إِيدوهَنَا

تعريب المقطع:

1. -إيديان إيدوهنا(مقطع صوتي الغاية منه لحنية)
2. ذئب منطقة تيلمسي[7]
3. يقوم بحيله
4. محمد المنتسب إلى كيل غلا[8]
5. ذاهب إلى منطقة أقلا بمالي
6. يمتلك حصانا له سرج (جميل)
7. -إيديان إيدوهنا(إعادة المقطع الصوتي)

شرح المقطع:

يعتبر هذا المقطع (أظل) من المقاطع الراقصة البسيطة، فهو يستعمل فـي الـرقص السـريع (أدغندغ)، ويتحدث عن ذئب يقوم بحله وعـن سفر محمد المنتسب إلى كيل غلا إلى منطقـة أقلا (بدولة مالي) وهـو يركـب حصـانه ذا السرج الجميل.

نجد أن المقطع لا معاني كثيرة فيه وكـان الهدف منه الرقص خاصة والتخفيف والترويح عن النفس لاغير.

قصيدة إهنن ننغ (ترنيمة الحب والحزن)

1. إِهَانَنْ نَنَغْ ....إِهانَنْ نَونْ
2. إِهَانَنْ نَنَغْ.... إِهَانَنْ نَسَنْ
3. وَا دَغْ نَلْمَظْ أَرْ نــــــقِّيمَــنْ
4. نَقَالْ يَخْبَلْ أَرْ هيــــــــــدْمَّرْ
5. يَنْقَاصْ الشاش أَدْ يسَنْسَرْ
6. يُبَاكْ أَلْهِينْ آهدَزجــــــــــــرْ
7. أَمَسْلاَلِيقْ تَرْغيــدْ تَتــيدْ
8. إِسَقْرَانِيتْ دَاتْ أَتَنْسيــــدْ
9. سَامَتَّاهَايْ أَرْهيــغْ إيــقَادْ
10. ميغْ السَاغَتْ نَمَسْلِيلاَضْ

11. الدنيا إِيدَغْ إِنْ كِيلْ ماهـــالْ
12. إيت ساراس إيت ساضكال
13. إيتْ سكْران إيت ســــانكار
14. قَنْ يَرْزُوَنْ يَخْبـــــلْ دَلَّلُونْ
15. يَســرْكَتَّمْ وَانْ أَمـــــــــــشْهِـيغْ
16. تَمَّاظْ تَبْضــــــــــــمْ طَمَطْ دَلْهَم
17. وَرْتَقَا إِهَــــــــــــنْ وَرْ تَتُوَقَمْ
18. وَرْتَسْلاَ إِتَّارْ وَرْ تَديـــــكن
19. ديي ،دشَّيخْ ،أَدْ بيَّـــــــاتي
20. أدق الشيــــــخ ،أدَّدْ كافي
21. يَسُوفـــــطــــــــــنْ عبد الله
22. يَخْبَلْ يَرْطَــــــنْ إِشْلَقَاطَنْ
23. يكـــــتب يالله قُلْ شناون
24. يَخْبَلْ يَرْطَنْ يَنْهَلْ سَمُوسْ
25. هَانــــــــــنْ إِقِي أَكَلْ تَمُوسْ
26. أفـــــــــــــلْ وَلاَ تَمَطْ لكَلاَمْ
27. وَرْكَنْ تَالَقْ وَلاَيْ لا الدم
28. مَاهَاسْ تَكْنَا تَمـــــــلِي نم
29. تَنَبَّايُوتْ وَلاَ نَرْقــــــــــسْ
30. تَدوتَيم شِيكْ دَغْ تَنْخَسْتْ
31. تغرتـــــغُورَتْ تَالَمْ تَرَّف
32. إِميدوين ساســـــــــيكَّرَيْسْ
33. إِهَنَنْ نَنَغْ....إِهَنَــنْ نَوَنْ
34. إِهَنَنْ نَنَغْ.... إِهنَنْ نَسَنْ

ترجمة المقطع:

1. ديارنا....دياركم
2. ديارنا...ديارهم
3. لوقت المغرب ونحن جلوس
4. ننتــظر(يخبل) لكي يـمر
5. إنه يضع اللثام وضعـا تاما
6. يكاد قلبي يخرج (من مكانه)[9] لرؤيته
7. (أمسلاق[10]) إشتعلت ونضجت
8. ودواؤك بقرب من تنام بجنبها
9. أريد من يعرني لحظة

---

7 - تلمسي هي منطقة تقع في دولة مالي ،ومع ذلك نجد القصيدة متداولة في النيجر(بتمسنا) وبأهقاربآزجر

8 -كيل غلا هي قبيلة الأمنوكال في أهقار-نبلاء توارق الأهقار-

9 شعرت أن العبارة بحاجة لهذه الزيادة (من مكانه)

10 - قد يكون هذه الكلمة اسم واد أو اسم مكان

باب النوافذ

10. أو ساعة بقرب مياه تجري
11. تشكل أودية وجداول
12. الدنيا هذه ذات حالات
13. أحيانا تنزل وأحيانا ترفع
14. أحيانا تؤتمن وأحيانا تخون
15. (.................)
16. إذا غلبكم أخبل برقصه
17. -(.................)
18. هيهات أن يفارق المرأة الهم
19. لم تتزوج وغير مطلوبة
20. ولم تسمع بمن يريدها
21. (ببركة شيوخي)[11] ددي والشيخ
22. وآل بتّاتي وأق الشيخ آل الكافي
23. يشيعهم عبد اللــــــــــــه
24. يخبل قد كسر ودحرهم بحسنه
25. كتب الله على السموات
26. -(.................)
27. -(.................)
28. إذا كانت المرأة لا تتقن الحديث
29. لا يفيد التصنع لمن لا فرادة له
30. ماذا يفعل لها بياض أسنانها
31. البلهاء لا حيلة لها
32. فهي تخلط الأمور بسرعة
33. تتدحرج، تسقط وتتكشف
34. وتصبح مضحكة الآخرين
35. ديارنا......ديارکم
36. ديارنا......ديارهم

تحليل القصيدة:

هذه القصيدة ظاهرها بدأت غزلية، ولكنها احتوت على بعض القيم المختلفة تميزت به عما مر من قصائد، ذلك يظهر مثلا في المقطع الذي بدأت به القصيدة، وهو مقطع يدل على مدى احترام العلاقة القائمة بين البيوت التارقية لدرجة أن بيت الأول يصبح بيتا للثاني، وبيت الثاني يصبح بيتا للأول(ديارنا... ديارکم، وديارکم... ديارنا، وديارنا...ديارهم) وهذا المقطع بمثابة المقدمة الطللية وعادة ما تتكرر في القصيدة الواحدة وتجاوزها لقصائد أخرى، فهي لازمة لم يعرف لها مؤلف، ونجد بعض فناني التوارق يبدؤن ويختمون بها حفلاتهم، ولما تفرغ الشاعرة عازفة الإمزاد أو مغنية تيندي من مقدمتها تدخل للموضوع مباشرة، وهي تبين فيها حالتها الشعورية في انتظار مرور حبيبها(.يخبل) هذا الحبيب الذي انتظرته إلى وقت المغرب ،تقول أنه يضع لثامه (رمز رجولة)[12] وضعا تاما، وهو منظر يؤثر فيها إلى درجة أنها تشعر أن قلبها يكاد يخرج من مكانه، وبعد ذلك تغرق القصيدة في تشبيهات كثيرة، تتخللها نصائح مقدمة للصالح العام وقد توجد كلمات يستعصى علينا شرحها كلفظة (أمسلاق)، وتنتقل الشاعرة للحديث عن حنينها للحظة مسروقة من الزمن، بقرب مياه تجري أو أودية وجداول، لينتقل حديث القصيدة عن أحوال الدنيا التي تمتاز بصفات منها أنها لا تستقر على حالة واحدة فهي أحيانا ترفع الإنسان وأحيان تنزله، مأمونة الجانب حينا وذات غدر حينا آخر، ثم تعود القصيدة للحديث عن حبيب الشاعرة الذي يسمى يخبل الذي يبهرهم بسمته وحضوره حسبها، وتعرج القصيدة على لوم المرأة العانس التي تصف حالتها بأنها رفيقة الهم في كل أحوالها ولا يمكنه (أي الهم) أن يفارقها خاصة أنها غير متزوجة وغير مطلوبة، ولا يوجد حتى من يعيرها اهتماما، ولم تسمع به لا من قريب ولا من بعيد.

وتنتقل القصيدة في نفس المقطع لطلب العون – من لدن الشاعرة – من شيوخها وتعددهم بأسمائهم، لتعود لذكر حبيبها في غزل فريد، وتصف المرأة البلهاء وكيف أنها مضحكة للآخرين بأفعالها اللا مسؤولة.

ملاحظة:هذه القصيدة فرغت من شريط مسموع لغناء تيندي من أداء الفنانة والشاعرة أق مامةكوة والتي هي الآن متواجدة بحي قطع الواد بمدينة تمنغست.

[11] هذه العبارة محذوفة ولكن تستفاد من السياق

[12]- اللثام عند التارقي رمز رجولة لأنه لايسمح للطفل بارتدائه ،كما أن الرجل يخجل إذا خرج بدون لثام ويصبح مضحكة.

بدون عنوان

الشاعر الكبير أحمد مطر

هذا احمد مطر وهذا موقفه الناري من العرب ومن أمريكا.. ومن الخائنين في كل مكان وقد التقيناه قبل السنة الماضية بدمشق وأهدانا هذه القصيدة مكتوبة بخط يده في شكل مسودة، نضعها بين يدي قرّاء التبيين لتعميم الفائدة وللتاريخ.

مدير التحرير. علي ملاحي

وثنٌ تضيق برجسه الأوثان

وفريسة تبكي لها العقبان

ودم يضمد للسيوف جراحها

ويعيذها من شره الشريان

هي فتنة عصفت بكيدك كله

فانفذ بجلدك أيها الشيطان

ماذا لديك غواية صنها فقد

أغوى الغواية نفسها السلطان

فكر وهل حلّفت بالقرآن قر

آنا لينكر انه قرآن ؟

كفر بماذا ديننا أمسى بلا

دين وأعلن كفره الإيمان

كذب ؟ ألا تدري بأن وجوهنا

زور وأن نفوسنا بهتان .

قرنان ؟ ويلك عندنا عشرون شيـ

طانا وفوق قرونهم تيجان

يا أيها الشيطان انك لم تزل

غرا وليس لمثلك الميدان

قف جانبا للإنس أو للجن وا تـ

ركنا فلا انس هنا أو جان

قف جانبا كي لا تبوء بذنبنا

أو أن يدينك باسمنا الديان

إن يصفح الغفار عنك فإننا

لا يحتوينا الصفح والغفران

أنبيك أنا أمة أمّة تبا

ع وتشترى ونصيبها الحرمان

أنبيك أنا أمة أسيادها

خدم وخير فحولهم خصيان

قطع من الكذب الذليل فليس في
تاريخهم روح ولا ريحان
أسد ولكن يحدقون بثوبهم
لو حركت أذنابها الفئران
متعففون وصبحهم سطو على
قوت العباد وليلهم غلمان
مدينون ودينهم بدنانهم
ومسهدون وسكرهم سكران
عرب ولكن لو نزعت قشورهم
لوجدت أن اللب أمريكان
نأتي إلى الدنيا وفي أعناقنا
نير وفي أعماقنا نيران
تحصى لنا الأسماع منذ مجيئنا
شرعا، ويعمل للشفاه ختان
ونسير مقلوبين حتى لا ترى
مقلوبة بعيوننا البلدان
والدرب متضح لنا فوراءنا
متعقب وأمامنا سجان
فيخاف من فرط السكوت سكوتنا
من أن تمر بذهننا الأذهان
ونخاف أن يمشي السكوت لصمتنا
فكأنما لسكوتنا آذان
لو قيل للحيوان كن بشرا هنا
لبكى وأعلن رفضه الحيوان
كم باسمنا نشب النزاع ولم
يكن رأيي لنا بنشوبه أو شان
وعدت علينا العاديات فلبلنا
ثوب الحداد وصبحنا الأكفان
وهواؤنا آهاتنا وترابـــنا
دمع ودمع سمائنا أجـــــفان
صحنا فلم يشفق علينا عقرب
نحنا ولم يرفق بنا ثعبان
ومن المجير وقد جرت أقدارنا
في أن يجوز الأهل والجيران
قلنا ومطرقة العذاب تدقنا
سيجيء دورك أيها السندان
وسيأكل السرحان لحم صغاره
إن لم يجد ما يأكل السرحان
فتعرت الضحكات في دمعاتنا
وتكدرت من صحوتنا الكيزان
حتى إذا ما سكرة راحت وجا
ءت فكرة وتثاءب النعسان

غفلت زوايا الخان عن الحانها ... ك الخصيتين ففكره سيلان

وانحطت الشرفات والحيطان ... وشواعركي لا أسمي واحدا

وهوى هوى متضرجا بهوانه ... يتسترون وسترهم عريان

وانهد من ندم بها، الندمان ... يزنون بالقبان أبياتا لهم

نكتنا في الحالتين سفينة ... فيميل من أوزارها القبان

غرقت فقام يلومها الربان ... في كفة تسبيلة ودراهم

أمن العدالة أن نشك ونشتكي ... وبكفة تفعيلة وبيان

أو أن نباع وجلدنا الإيمان ... متفا علن متفاعلن علانة

في لحظة لفت مصايفها الدمى ... ، متفاعلن علان

وتبرأت من نفسها الأدران ... وتقرقع الأوزان دون مبادئ

يلقي بها الأعلام فوق رؤوسنا ... لمبادئ ليست لها أوزان

صحفا يقيء لعهرها الفتيان ... فالحاكم المغتال طفل وادع

فزبالة واستبدلت بزبالة ... والمودعون بسجنه غيلان

أخرى ولم تستبدل الجرذان ... وابن الشوارع فارس في ساعة

وهنا راوي مغرم بتراثه ... وبساعة هو غادر وجبان

يحسو الخمور وكأسه فنجان ... هل ينثني الجزار عن جرم؟ وهل

وهناك ثوري يؤسس دولة ... ترتد عن أخلاقها الفرسان

في كرشه فتصفق الثيران ... كلا ولكن (الأنا) ورم وإن

وهنا مليك ليس يملك نفسه ... زادت فكل زيادة نقصان

فمه صدى وضميره دكان ... يبدو التناقض عندها متناسقا

ومفكر متخصص بعلوم فـــــر ... واللون في صفحاتها ألوان

هو فارس ما دام يفترس الورى
فإذا قرصت فإنه قرصان
وحدي ولو ذهب الأنام جميعهم
فإذا ذهبت فبعدي الطوفان
يا آية الله الجديد ومن لقي
آياته الحشرات والديدان
آمنت أنك آية فبحدك اتحد
الهوى وتفرق الفرقان
طوبى لنبلك في الجهاد فمرة
ارض العراق ومرة إيران
وكأن خارطة الطريق أعدّها
بوش وأكد رسمها المعدان
القدس ليست من هنا توى ونعـ
ـلم أنها من دونه عمّان
الفقر ليس بأرضنا فمياهنا
تروى المياه ونفطنا غدران
وبوارج الغرباء قد كانت هنا
تحمي حماك وهم هنا قد كانوا
إن كنت تنسى أنهم نصبوك محـ
رقة لنا فسيذكر النسيان
قيل الهوى فالحب ضمّ حبيبة

عجبا أتنبت للهوى أسنان
أتعد قنبلة فتدعى قبلة
وبعدّ عيدا ذلك العدوان
وأسيرة قد حررّت وعجبت من
حرية نسماتها قضبان
وشريدة رجعت لمنزل أهلها
أيناها الإعراض والنكران
أيموت دون عفافها إخوانها
أم يستبيح عفافها الإخوان
هي سُنة قد سنّها وثن فما
ذا لو قفت آثاره الأوثان
إن اللواحق للسوابق تنتمي
سيان أتباع العدا صنوان
قل للجزيرة كيف حالت حائل
وبمن جرت لخرابها نجران
وبكف من كف القطيف تقطّعت
وبمن تعسّر في عسير أمان
ومن احتسى الإحساء؟ أو من ذا الذي
حجز الحجاز وجنده رهبان
هل عندنا شيخ يسمى (كمتري)
أو هل تطير وتقصف البعران

لا بل قضى شرع الأهلة أن تخو
ض جهادها وسيوفها الصلبان
يستجير ويبدأ الغليان
كرم الضيافة دائما تقضي بأن
تطوى الجفون وتفتح السيقان
حتى إذا انقشع الدخان قضى لنا
جرح وحل محله سرطان
معنى الجهاد بعصرنا إجهادنا
أو عصرنا وثوابنا خسران
وإذا ذئاب الغرب راعية لنا
وإذا جميع رعاتنا خرفان
عشان يقتل كل يوم باسمنا
وتخاط من أخمارنا القمصان
وإذا بأصنام الأجانب قد ربت
وإذا العراق وأهلها الغربان
أنا ضد أمريكا إلى أن تنقضي
هذي الحياة ويوضع الميزان
أنا يا عراق قد اكتويت وربما
بشواظ ناري تكتوي النيران
أنا ضدها حتى وإن رق الحصى
يوما وسال الجلمد الصوان
بغداد وهي مالها من آخر
بغداد حزني ماله شطآن
بغضي لأمريكا لو الأكوان
ضمت بعضه لانهارت الأكوان
تبكي شراييني دما في مدمعي
وبأدمعي تتضاحك الأحزان
هي جذر دوح الموبقات وكل ما
في الأرض من شر هو الأغصان
أنت القريبة في اللقاء وفي النوى
وأنا بحبي الغارق الظمآن
من غيرها زرع الطغاة بأرضنا
ومن سواها أثمر الطغيان
لي فيك ما للقلب من خفقاته
ولديك مني الوجه والعنوان
حبكت فصول المسرحية حبكة
يعيا بها المتحرش الفنان
فلقد حملتك في الجفون مسهداً
كي لا يسهد جفنك الوسنان
هذا بكر وذا يفروذا بهذا
وملأت روحي منك حتى لم يعد
مني لروحي موضع ومكان

فذاب من فرط الهوى بك عاشق
مثلي ولا عرف الأسى إنسان

هي موطني ولها فؤادي موطن
أنفر من أوطانها الأوطان

ماذا على شجر إذا طرد الخرب
ف هزازها لتغرد الغربان

في الكحل لا تجد الأذى إلا إذا
عملت على تكحيلك العميان

أنا لا أزال أدق قلبي خافقا
ويكاد يخفي دقتي الخفقان

لا تنكري تعبي ولا تستنكري
غضبي فإني العاشق الولهان

نبئت أنك قد حرقت وغاض من
غبط الخطوب شبابك الريان

وعلمت أن الدارعين تدرعوا
بطنينهم وسلاحهم أطنان

وبدوا فهودا عند منسكب الندى
وإذا بهم عند الردى جملان

صمتوا لديك لتلفظي النفس الأخيـ
رة بعدها عزفت لك الألحان

ولطالما وعدوا بنصرك في الوغى
وعدوا وأبلغ نصرهم خذلان

لم يمتشق سيف ولم تسرج لهم
خيل ولم تقطع لهم ارسان

فجميعهم كذبوا وجميعهم
قد مثلوا وجميعهم قد خانوا

قالت لي المأساة أن وليها
ظلم الولاة وأمها الإذعان

وأقول كل بلادنا محتلة
لا فرق إن رحل العدا أو كانوا

ماذا تفيد إذا استقلت أرضنا
واحتلت الأرواح والأبدان

ستعود أوطاني إلى أوطانها
إن عاد إنسانا بها الإنسان

بغداد يا أم الكرام تمهلي
فالشام توأم مجدها وهران

نوافذ ثقافية مختصرة

إعداد: علي ملاحي

موضوع الجنس في الرواية الجزائرية المعاصرة/ عرس بغل للطاهر وطار نموذجا"

موضوع رسالة ماجستير

نوقشت بجامعة الجزائر. قسم اللغة العربية بتاريخ 2009/06/22 تحت إشراف الأستاذ واسيني الأعرج. وعضوية كل من الأستاذ الدكتور عبد القادر بوزيدة والدكتور مصطفى فاسي. وإعداد الطالبة المعدة والمنشطة التلفزيونية غنية سيد عثمان. وجاءت النتيجة العلمية مشرف جدا. فهنيئاً للأديبة غنية سيد عثمان التي كان لها دورها البارز في الجاحظية على مدى سنوات.

الجاحظية في تمنراست

على مدى ثلاثة أيام كاملة سمحت لنا الزيارة الثقافية إلى تمنراست من خلال مدير دار الثقافة الأخ محي الدين كان للجاحظية حضورها المميز بين المبدعين الشباب بهذه المنطقة وقد لاحظنا -على محدودية الحاضرين- ذلك التعطش الكبير وتلك العزلة التي يعيشها المبدعون الشباب والتفافهم خلف مدير دار الثقافة من أجل اثبات الذات. وقد سمحت الزيارة بالتعرف على عدد من الشعراء والمبدعين. نذكر منهم الشاعر ميلود فرتوني وداوداوة مولاي أحمد وغلام رضوان والشاعرة بعوص ليلى والشاعرة هنية لالة رزيقة والشاعر قومي امبارك والشاعر المتميز مبروكيبي بالنوي صاحب قصيدة الكسوف التي جاء فيها:

كيف استمالك جرح تزمن شغب

مل ابن نخلته في نازف صخب

فالجرح عرى عراجينا معصفرة

هزي إليك بجذع النخلة اتصبي

ناهيك عن الشاعر ايمرزاغ عبد الله والشاعرة بن السويسي فاتحة، وحميدوش ناجم وبن سالم رمضان وأغلب هؤلاء من أعضاء النادي الفكري الأدبي ضياء القوافي الذين يشرف على توجيههم الشاعر مبروك بالنوي.

ونحن بدورنا نشد على أيديهم وقد أكدنا لهم حرص الجاحظية على مؤازرتهم المستمرة ومساعدتهم وقد وعدناهم بإرسال مجلة التبيين لهم بالتعاون مع دار الثقافة بتمنراست وفي الأعداد القادمة نعدهم بنشر بعض قصائدهم التي قدمت إلينا.

البليدة.. ترفع التحدي الثقافي

ضمن ملتقيين ثقافيين متتابعين في ظرف أقل من شهر نظم المجلس الشعبي البلدي لبلدية البليدة بإشراف اللجنة الثقافية. الملتقى الأول ويخص ملتقى أدب الطفل من 06 إلى 11جوان 2009 وجاء تحت شعار أمة تتعلم أمة تتقدم وشارك في الملتقى أساتذة معروفون مثل الأستاذ رابح خدوسي، والدكتور محمد شنوفي وعلي ملاحي ومسعود ناهلية وبلقاسم عيساني وميلود شنوفي والدكتور حسين ابو النجا. وعلي حميداتو والأستاذة خيرة بودرقة وخالد تومي ومسعود كواتي.

أما الملتقى الثاني فكان(ملتقى الثقافة والتنمية والشباب) وشارك فيه أيضا أساتذة من جامعات مختلفة مثل الدكتور عبد العزيز محي الدين والدكتور رابح درواش والدكتور محمد شرقي والدكتور علال بن عيسى والدكتور سيد احمد نقاز والدكتور الفضيل رتيمي والدكتور سليم العيب والدكتور فارس مسدور. وقد تناولت المحاضرات موضوعات الثقافة وعلاقتها بالحضارة والمدينة ومسائل تتعلق بالابداع الفكري والثقافي وهما محاضرتان على التوالي الدكتور محي الدين عبد العزيز عميد كلية الآداب والعلوم الاجتماعية بجامعة البليدة والدكتور رابح درواش رئيس قسم علم الاجتماع بجامعة البليدة إلى جانب محاضرة الدكتور عبد الله رابح سرير. وعنوانها الثقافة والمعرفة. وقد امتد هذا الملتقى من 28 جوان إلى 02 جويلية.

ونحن نقدم بإكبار تحية الجاحظية وعلى رأسها رئيسها الطاهر وطار إلى كل أعضاء المجلس البلدي لبلدية البليدة وبالخصوص لجنة الثقافة. ونأمل أن يكون هذا النشاط بادرة فعالة، الهدف منها خدمة الإبداع والثقافة.